

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ГОДИШЊАК

ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
У НОВОМ САДУ

КЊИГА XXXVIII-3

Посебно издање



НОВИ САД
2013.

Издавач
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
НОВИ САД

За издавача

проф. др Ивана Живанчевић Секеруш, декан

Уређивачки одбор

проф. др Нада Арсенијевић, проф. др Марина Пуја Бадеску, проф. др Јулијана Бели Генц, проф. др Дубравка Валић Недељковић, проф. др Кулчар Сабо Ерне (Будимпешта), проф. др Весна Гаврилов Јерковић, доц. др Јасмина Јокић, проф. др Звонко Ковач (Загреб), проф. др Ненад Крстић, проф. др Ана Марић, проф. др Душан Маринковић, проф. др Дејан Михаиловић (Монтереј), проф. др Владислава Гордић Петковић, проф. др Андреј Плешу (Букурешт), проф. др Весна Пожгај Хаџи (Љубљана), доц. др Ђура Харди, проф. др Михај Н. Радан (Темишвар), проф. др Ангела Рихтер (Хале), проф. др Дамир Смиљанић, проф. др Никола Страјнић, проф. др Марија Стефановић, проф. др Светлана Толстој (Москва), проф. др Михајло Фејса, проф. др Оливера Кнежевић Флорић, доц. др Јулијана Ишпановић Чапо, проф. др Бјорн Ханзен (Регензбург)

Главни и одговорни уредници

проф. др Владислава Гордић Петковић
проф. др Душан Маринковић

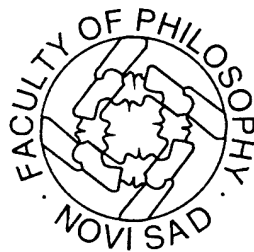
UNIVERSITY OF NOVI SAD

ANNUAL REVIEW

OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY

VOLUME XXXVIII-3

Special issue



NOVI SAD
2013

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, doyen

Уређивачки одбор

проф. др Љилјана Матић, проф. др Јелена Новаковић, проф. др Ненад
Крстић, проф. др Снежана Гудурић, проф. др Веран Станојевић,
проф. др Тијана Ашић, доц. др Катарина Мелић, доц. др Тамара
Валчић Булић и доц. др Селена Станковић

Comité de Rédaction:

Ljiljana Matić, Jelena Novaković, Nenad Krstić, Snežana Gudurić, Veran
Stanojević, Tijana Ašić, Katarina Melić, Tamara Valčić Bulić et Selena
Stanković

Уредници посебног издања / Éditeurs du volume spécial

проф. др Снежана Гудурић, доц. др Тамара Валчић Булић
Snežana Gudurić, Tamara Valčić Bulić

Технички уредник специјалног издања /
Rédacteur technique du volume spécial

мр Наташа Поповић / Nataša Popović

Лектори / Lecteurs

Мари Вал Летурно Турчић, мр Ана Топољска, Флоријан Фере/
Marie Val Letourneau Ćurčić, Ana Topoljska, Florian Ferré

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ, НОВИ САД

**СТУДИЈЕ ФРАНЦУСКОГ ЈЕЗИКА
И КЊИЖЕВНОСТИ ДАНАС.
ОД МИСЛИ ДО ИЗРАЗА**

Научни скуп одсека за романистику
Нови Сад, 9-10. новембар 2012.



НОВИ САД
2013.

Рецензенти

проф. др Јелена Новаковић, проф. др Снежана Гудурић, проф. др Татјана Шотра Катунарић, проф. др Марија Цунић Дрињаковић, проф. др Тијана Ашић, проф. др Ксенија Ђорђевић, проф. др Ана Вујовић, доц. др Татјана Самарџија Грек, доц. др Селена Станковић, доц. др Тамара Валчић Булић, доц. др Драгана Дробњак, доц. др Љубица Влаховић, проф. др Ненад Крстић и доц. др Дејан Стошић

Rapporteurs

Jelena Novaković, Snežana Gudurić, Tatjana Šotra Katunarić, Marija Džunić Drinjaković, Tijana Ašić, Ksenija Đorđević, Ana Vujović, Tatjana Samardžija Grek, Selen Stanković, Tamara Valčić Bulić, Dragana Drobnjak, Ljubica Vlahović, Nenad Krstić et Dejan Stošić

Посебно издање *Годишњака Филозофског факултета у Новом Саду XXXVI-3* штампа се уз финансијску помоћ Покрајинског секретаријата за науку и технолошки развој АП Војводине, Француског института и Амбасаде Француске из Београда.

Le volume spécial de la *Revue annuelle de la Faculté de Philosophie de Novi Sad XXXVI-3* est publié avec le soutien financier du Secrétariat Régional pour la Science et le Développement Technologique de la Province Autonome de Voïvodine, de l'Institut français et de l'Ambassade de France de Belgrade.

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE, NOVI SAD

**LES ÉTUDES FRANÇAISES AUJOURD'HUI.
DE LA PENSÉE À SON EXPRESSION**

Colloque des départements d'études romanes
Novi Sad, 9-10 novembre 2012



NOVI SAD
2013

Уводна реч

Посебно издање *Годишњака Филозофског факултета* настало је на основу научног скупа „Француске студије данас” који је одржан у Новом Саду 9. и 10. новембра 2012. Сам скуп, који је од пре неколико година постао традиција, наизменично организују одсеци за романистику универзитета у Београду, Новом Саду и Крагујевцу.

Прилично широка тема овог мултидисциплинарног скупа под називом „Од мисли до израза” понуђена је како би омогућила да се на скупу прикажу бројна и разноврсна филолошка истраживања спроведена у Словенији, Македонији, Румунији, Мађарској, Србији, затим у Француској, Белгији и Италији. Држећи се источњачке максиме која каже да је на мислима да изнедре речи, на речима да заогрну мисли, током два новембарска дана прошле године, на скупу су се смењивали лингвисти, проучаваоци и историчари књижевности, традуктолози, дидактичари.

Језичка истраживања односила су се на разноврсна отелотворења мисли у самом језику: предмет анализе биле су различите граматичке форме и категорије, француске, српске, чак и италијанске. Прагматички и социолингвистички аспекти језика, од политичког дискурса до језика стрипа и натписа, те самим тим и односа језика и слике, такође су били тема излагања.

Традуктолози су се у својим прилозима посветили изучавању историје и праксе превођења на Балкану, односима између превођења и субјективности књижевног или стручног преводиоца као и постепеном настајању и уобличавању теорија превођења у региону.

У основи књижевних истраживања представљених у овом броју најчешће су важна егзистенцијална питања нашег доба: положај људског бића у Историји и његово очајничко трагање за сопственим идентитетом; човеков став пред разочарањима која доносе револуције у којима је учествовао и победе које је наизглед однео, доживљај другости и мучног егзила, нељудскост наших савремених друштава суочених са илегалном имиграцијом. Неколико студија са различитих аспеката осветљавају представе о свету, човеку, о природи, у књижевности много удаљенијих доба.

Неколико дидактичких студија затварају овај тематски број нашег часописа. Ове студије посвећене су изразито прагматичним питањима као што су различити модалитети организовања наставе француског као језика струке и француског за универзитетске потребе у различитим срединама. Акциони приступ учењу језика, коначно, на самом крају овог броја, превазилази оквире стицања језичких компетенција и прераста у усвајање друштвених компетенција.

Намера аутора прилога из овог броја била је да речима и писмом допру до скривених дубина мисли о језику и књижевности. Колико су у томе успели, просудиће читаоци.

Снежана Гудурић
Тамара Валчић Булић

AVANT-PROPOS

Le volume spécial de *Godisnjak, Revue annuelle de la Faculté de Philosophie* est issu du colloque «Les Études françaises aujourd'hui» tenu à Novi Sad les 9 et 10 novembre 2012. Le colloque lui-même, devenu depuis quelques années une tradition, est organisé à tour de rôle par les départements des langues romanes des universités de Belgrade, Novi Sad et Kragujevac.

Le thème assez général de ce colloque à vocation pluridisciplinaire, à savoir «De la pensée à son expression» a été proposé pour permettre que s'y déploient avec force et variété des recherches philologiques effectuées en Slovénie, Macédoine, Roumanie, Hongrie, Serbie, puis en France, Belgique et Italie. D'après une maxime orientale, «c'est aux pensées à nourrir les paroles, aux paroles à vêtir les pensées». C'est ce qui fut fait pendant les deux journées de novembre de l'année dernière: s'y sont succédé les linguistes, les littéraires, les traductologues, les didacticiens.

Les recherches linguistiques ont porté sur différentes incarnations de la pensée dans la langue même: des formes et des catégories grammaticales variées, françaises, serbes, voire italiennes, ont ainsi été analysées. Les aspects pragmatiques et sociolinguistiques du langage, du discours politique au langage de la bande dessinée et de l'enseignant et par conséquent du rapport du langage et de l'image, ont également été évoqués.

Les chercheurs en traductologie se sont à leur tour penchés sur l'histoire et la pratique de la traduction dans les Balkans, sur les rapports entre la traduction et la subjectivité du traducteur littéraire ou spécialisé, ou encore, sur la lente création des théories de la traduction dans la région.

Les grandes préoccupations existentielles de notre époque sont le plus souvent à l'origine des recherches littéraires présentées dans ce volume: la situation de l'être humain dans l'Histoire et la recherche désespérée de son identité; sa situation face aux désillusions des révolutions auxquelles il a adhéré et des victoires qu'il semble avoir remportées, face à l'altérité et à l'exil douloureux, face à l'inhumanité de nos sociétés contemporaines devant l'immigration clandestine. Quelques-unes des études s'inscrivent dans une optique différente, tentant d'offrir la représentation que l'on se fait en littérature du monde, de l'homme, de la nature, à des époques bien plus éloignées.

Les quelques études didactiques viennent clore ce volume; elles évoquent des questions hautement pragmatiques comme les différentes modalités selon lesquelles s'organisent l'enseignement sur objectif universitaire et celui sur objectif spécifique dans différents milieux. L'approche de la pédagogie actionnelle, enfin, présentée à la toute fin du volume, dépasse une approche d'apprentissage des

compétences langagières pour devenir une approche d'acquisition des compétences sociales.

L'objectif de ce volume aura été atteint si grâce à la «mise en tension de l'écriture» nous nous sommes approchés des profondeurs de la pensée. Ce sera aux lecteurs d'en juger.

Snežana Gudurić
Tamara Valčić Bulić

TABLE DES MATIÈRES

RECHERCHES LINGUISTIQUES

Jean-Paul Meyer <i>REPRÉSENTER LA PENSÉE</i> L'EXEMPLE DE L'IDÉOGRAPHIE DANS LA BANDE DESSINÉE	19
Tijana Ašić <i>ICI, LÀ, OVDE, TU: ENTRE LE SENS ET LA SIGNIFICATION</i>	31
Tatjana Samardžija-Grek PARTICIPES PRÉSENTS ET ADJECTIFS DÉVERBAUX DANS LES <i>CONFESSIONS</i> DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU	45
Veran Stanojević QUELQUES ASPECTS DE L'INDÉFINITUDE EN FRANÇAIS ET EN SERBE	59
Ljubica Vlahović, Ružica Seder L'EMPLOI DU SUBJONCTIF FRANÇAIS ET DU CONJONCTIF ITALIEN EXPRIMANT UN FAIT HYPOTHÉTIQUE DANS LES PROPOSITIONS COMPARATIVES	73
Snežana Gudurić LANGUE ET CULTURE FRANÇAISES DANS L'ATHÈNES SERBE ENTRE LES XIX ^e ET XX ^e SIÈCLES	87
Biljana Stikić LE PROCÉDÉ DE SÉPARATION/INTÉGRATION FONCTIONNEL À L'AIDE DES PRONOMS PERSONNELS <i>JE/NOUS</i> DANS LE DISCOURS POLITIQUE FRANÇAIS	99
Tatjana Đurin LES ENSEIGNES «FRANÇAISES» DE NOVI SAD	109
Saša Marjanović LE TRAITEMENT DES MÉTAPHORES ANIMALIÈRES DANS LES DICTIONNAIRES SERBE-FRANÇAIS	117
Selena Stanković LE PRONOM FRANÇAIS <i>Y</i> ET SES ÉQUIVALENTS EN SERBE	129

RECHERCHES TRADUCTOLOGIQUES

Nenad Krstić LES FORMES VERBALES DANS LE <i>TÉLÉMAQUE</i> ET DANS SA TRADUCTION SERBE	143
Florence Gacoin-Marks LA POÉTIQUE ROMANESQUE DE L'ÉCRIVAIN CROATE EVGENIJ KUMIČIĆ À LA LUMIÈRE DE SA TRADUCTION- ADAPTATION DES <i>MYSTÈRES DE PARIS</i> D'EUGÈNE SUE	153
Raluca-Nicoleta Balaçchi PENSER, DISCOURIR, TRADUIRE: LE STYLE INDIRECT LIBRE EN FRANÇAIS ET EN ROUMAIN	163
Svetlana Jakimovska LES ASPECTS TERMINOLOGIQUES DES TEXTES JURIDIQUES FRANÇAIS ET LES DÉFIS DE LEUR TRADUCTION EN MACÉDONIEN .	171
Anca-Andreea Chetrariu REGARD SUR LES THÉORIES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE EN ROUMANIE	183

RECHERCHES LITTÉRAIRES

Alain Vuillemin PANAÏT ISTRATI, VICTOR SERGE, BORIS SOUVARINE ET ANTE CILIGA: QUATRE TÉMOIGNAGES EN FRANÇAIS SUR LE «PAYS DU MENSONGE DÉCONCERTANT»	193
Jelena Novaković LE PROBLÈME DE L'ALTÉRITÉ DANS LES ROMANS DE VLADAN RADOMAN	205
Ljiljana Mačić LA MANIÈRE DE PENSER L'AUTRE DE GAËTAN BRULOTTE DANS SON ROMAN <i>L'EMPRISE</i>	215
Julien Roumette <i>LES COULEURS DU JOUR</i> DE ROMAIN GARY OU L'ADIEU AUX ARMES DE LA GÉNÉRATION DE LA FRANCE LIBRE	225
Katarina Melić L'HISTOIRE ENTRE LE PASSÉ ET LE PRÉSENT: <i>EFFROYABLES</i> <i>JARDINS</i> DE MICHEL QUINT	237
Vesna Cakeljčić L'INHUMANITÉ DE NOS SOCIÉTÉS ET LE PHÉNOMÈNE MIGRATOIRE SELON MARIE NDIAYE ET JEAN RASPAIL	247

Diana Popović LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE COMME PROCÉDÉ LITTÉRAIRE DANS <i>LE VRAI MONDE ?</i> DE MICHEL TREMBLAY . . .	257
Sofija Perović L'IMAGE DE L'EUROPE DANS <i>LE MALENTENDU</i> D'ALBERT CAMUS . .	267
Veronica Ntoumos COMMENT REVISITER L'HISTOIRE PAR LA LITTÉRATURE: ANALYSE DE <i>LA MALÉDICTION DES ÉTOILES OU LE MAHABHARATA DES FEMMES</i> DE K. MADAVANE	275
Zorana Krsmanović LA PARADE DU «MOI» DANS LA POÉSIE DE RUTEBEUF	283
Anja Antić IDENTITÉ NARRATIVE COMME SIMULACRE POSTMODERNE DANS L'AUTOFICTION DE SERGE DOUBROVSKY	291
Marco Salucci FORMES, MURMURES, CORPS. GILLES DELEUZE ET LA MISE EN TENSION DE L'ÉCRITURE	299
Marija Panić LES ANIMAUX DANS LA <i>MAPPEMONDE</i> DE PIERRE DE BEAUVAIS	307
Robert Varga COMMENT LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE SE MONDIALISE-T-ELLE? THÈMES ET TABOUS DANS <i>LE VILLAGE DE L'ALLEMAND</i> DE BOUALEM SANSAL	317
Tamara Valčić Bulić L'OCCUPATION ET LA LIBÉRATION SOUS LE REGARD IRONIQUE DE MARCEL AYMÉ	325
<i>RECHERCHES DIDACTIQUES</i>	
Ana Vujović QUELLE FORMATION DANS LE DOMAINE DU FOU?	337
Katarina Radojković Ilić L'APPRENTISSAGE DU FRANÇAIS SUR OBJECTIF SPÉCIFIQUE PAR L'ACTION	345
Tatjana Šotra LA PÉDAGOGIE ACTIONNELLE – OÙ EN EST-ON	355

RECHERCHES LINGUISTIQUES

Jean-Paul Meyer
Université de Strasbourg
Laboratoire LiLPa («Linguistique, Langues, Parole»)
jpmeyer@unistra.fr

REPRÉSENTER LA PENSÉE L'EXEMPLE DE L'IDÉOGRAPHIE DANS LA BANDE DESSINÉE

L'idéogramme, mode de représentation de la pensée du personnage de bande dessinée, est un signe complexe dont la délimitation apparaît problématique. Si la définition la plus acceptable est certainement celle qu'en donne Christin, et qui en fait un signe plutôt lisible que visible, c'est à condition d'analyser l'unité idéographique à l'aide d'un modèle référentiel mondain, tel que celui de Peirce. Dans le récit dessiné en effet, l'idéogramme dépasse le cadre figuratif: sa fonction référentielle tournée vers le lecteur lui fait jouer un rôle essentiel dans la cohérence et la progression narratives.

Mots clés: idéographie, iconique, indiciaire, symbolique, référence, anaphore, saillance, diégèse

La bande dessinée, et tout particulièrement la bande dessinée franco-belge (*Astérix*, *Tintin*, *Gaston Lagaffe*, *Lucky Luke*, etc.) fait un usage important et marqué du langage idéographique. Que ce soit pour accompagner des paroles, représenter la pensée ou figurer une humeur, les signes idéographiques sont devenus au fil du 20^e siècle une véritable marque de fabrique de certaines séries. L'univers de ces unités sémiotiques, aussi vaste que changeant, requiert souvent une certaine compétence de la part du lecteur, notamment culturelle. Les idéogrammes représentent aussi bien des jurons que des jeux de mots, des rêves, des sentiments, des modalités. Cependant, malgré leur diversité, ils ont deux caractéristiques communes importantes et qui permettent de mieux comprendre leur rôle dans la bande dessinée: la quasi-totalité d'entre eux¹ sont des signes de pensée, et leur interprétation est réservée au lecteur. L'idéogramme de bande dessinée est une forme achevée de «signe au lecteur» (Barthes 1977).

Proportionnellement à l'importance du phénomène, la littérature plus ou moins centrée sur ces idéogrammes² est peu importante et ancienne (Fresnault-Deruelle

¹ Il faut exclure l'expression des jurons, que la bande dessinée franco-belge a pris l'habitude de représenter en idéogrammes pour contourner la loi de protection de la jeunesse de 1949.

² Je place cette première occurrence du mot entre guillemets. Le terme sera défini au point 1.1.

1970, 1971; Tardy 1975; Bourdil 1981; Moncelet 1990), et les quelques typologies ayant tenté de rendre compte de l'organisation du système idéographique de la BD (pour ne rien dire de sa complexité) n'y sont pas toujours parvenues de façon satisfaisante (Lacassin 1971; Toussaint 1976; Gauthier 1982; Gasca & Gubern 1984; Tisseron 1992). Il n'est que de constater d'ailleurs que la plupart des ouvrages de référence publiés ces dernières années en matière de bande dessinée (Eisner 1997; Peeters 1998; Groensteen 1999; McCloud 2000; Morgan 2003) ne font pas plus que mentionner l'existence de ces signes un peu spéciaux³.

D'où vient une telle difficulté à traiter le sujet ? On peut y voir trois raisons. C'est d'abord l'obstacle que représente la définition du phénomène idéographique et de ses limites dans la bande dessinée. Il sera utile de faire le point là-dessus. C'est ensuite le handicap qu'a constitué jusqu'ici l'emploi d'un outillage méthodologique peu adapté au traitement d'une substance aussi hétérogène. Une révision du classement est possible. C'est enfin le rôle trop étroit assigné à l'idéogramme au sein du système de la BD. On verra qu'en mettant au jour le fonctionnement référentiel du signe de pensée, on lui redonnera sa place légitime d'activateur de la narration.

1. UNE IDÉOGRAPHIE CONTEMPORAINE

La bande dessinée n'est pas un avatar moderne de systèmes idéographiques anciens. Quel que soit le moment que l'on veut choisir pour situer la naissance de l'image fixe narrative⁴, on ne peut que constater le fait que l'évolution de la forme se déroule sans solution de continuité, et de façon autonome jusqu'à nos jours. Si la narration graphique a sans cesse emprunté aux systèmes idéographiques qui l'entouraient de près ou de loin⁵, elle en a fait autant, en même temps et en concurrence, avec les systèmes alphabétiques. De là bien sûr sa complexité, mais aussi sa créativité.

1.1. Le domaine et ses limites

Toussaint (1976: 81) définit l'idéogramme de bande dessinée comme une «monstruosité typographique, mi-dessin, mi-écriture» que la BD aurait engendrée à ses propres fins. Il va de soi que ni le caractère typographique (c'est le cas de le dire !) de cette désignation, ni son caractère hybride ne sont acceptables: si idéogramme il y a, il dépasse largement les limites de la typographie (en bande dessinée, même le lettrage des textes est très rarement «typographié»), et il est

³ Duc (1982, 120-126) consacre quelques pages à ce qu'il appelle – assez curieusement – les «symboles et graffitis» de la BD. Baron-Carvais (1994: 67) les relègue au rang de «fond sonore».

⁴ De ce point de vue, les arguments qui militent en faveur des peintures rupestres sont aussi bons que ceux qui se réclament des hiéroglyphes égyptiens ou de la Tapisserie de Bayeux: à la narrativité des premiers (Chauvet *et al.*, 1995: 50 et 106; Schefer, 2001: 199) succèdent la linéarité ordonnée des seconds et la répétition figurale des personnages dans la troisième.

⁵ Voir p. ex. Tisseron (1990: 78-79) sur le rôle des signes déterminatifs dans les hiéroglyphes, les rêves... et les BD.

autre chose qu'une addition⁶ d'écriture et de dessin, il suffit d'ouvrir un album d'*Astérix* (Goscinny, Uderzo) de *Gaston Lagaffe* (Franquin) ou de *Tintin* (Hergé) pour s'en convaincre.

Ainsi, une salve supplémentaire de définitions, provenant d'essayistes faisant autorité, semble au contraire vouloir privilégier l'aspect strictement dessiné de l'idéogramme: «image mentale simplifiée» qui, pour Benayoun⁷ (1968: 74), peut remplacer les mots, «forme-sens graphique» chez Bourdil (1981: 89), métaphore visuelle dans la typologie de Gasca & Gubern (1994: 14). En allant encore plus loin dans l'iconicité, on rencontre le point de vue de Barthes (1986: 61), pour qui la caractéristique de l'idéogramme – et que l'Occident a justement du mal à accepter – est qu'il appartient au règne du geste.

Ces descriptions ont cependant en commun un double point faible. D'une part elles négligent de recourir à une définition de référence de l'idéogramme, qui serait par exemple d'ordre linguistique ou sémiotique, et d'autre part, mais c'est une conséquence du premier défaut, elles négligent de délimiter ce qui, dans une case ou une planche de bande dessinée, pourrait relever du domaine proprement idéographique.

Parmi les descriptions linguistiques de l'idéogramme, celle d'A.-M. Christin (1995) est une des plus intéressantes pour mon étude: d'une part en ce qu'elle révèle la filiation «historique» du pictogramme à l'idéogramme; d'autre part en ce qu'elle montre, de fait, que l'idéogramme défini ainsi n'est, au regard des signes dont nous parlons dans la bande dessinée, qu'un des échelons d'une construction sémiographique plus vaste. Pour Christin donc, le pictogramme en tant que signe graphique initial, a été peu à peu absorbé par l'idéogramme, qui a cependant gardé de son précurseur sa mobilité; l'idéogramme témoigne ainsi d'un

«transfert définitif du visible vers le lisible, d'une appropriation par le graphisme non plus seulement du niveau lexical de la langue, mais de son niveau syntagmatique. Le pictogramme, même s'il avait valeur de phrase, était un signe isolé. Les idéogrammes s'enchaînent structurellement l'un à l'autre, de telle sorte que la parole ne constitue plus leur prolongement ou leur écho mais devient leur œuvre.» (Christin 1995: 46).

Comparée à cette description très scripturale, la définition que cherche à donner P. Vaillant (1999), – et qui se veut clairement *sémiotique* si l'on se réfère au titre de son ouvrage – paraît à la fois plus pauvre et trop puissante; pour Vaillant en effet (1999: 15), l'idéogramme comporte deux critères définitoires: le fait d'être une figure et le fait d'être doué de sens. Un tel point de vue cependant ferait entrer sous l'aile généreuse de l'idéogramme toute figuration ayant valeur de signe; le cadre de la case, l'organisation de la séquence, et finalement, l'expres-

⁶ Toussaint d'ailleurs croit devoir casser le composé aux fins d'analyse, pour y distinguer les deux composants initiaux.

⁷ Benayoun (1968: 76) répond en quelque sorte par anticipation à Toussaint en disant que «l'image vient au secours de la typographie, qui révèle sa faiblesse et son abstraction».

sion mimique des personnages eux-mêmes devraient alors être traités en contenus idéographiques, ce qui représenterait une dilution complète de la pertinence des composantes en présence.

1.2. L'inadéquation du modèle biplanaire

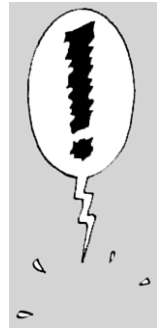
Les études descriptives générales de la bande dessinée ont pendant près de trente ans (du début des années 1960 à la fin des années 1980) été fortement marquées par deux modèles sémiotiques dominants que les essayistes ont tenté d'appliquer à la narration figurative: celui de la linguistique structurale, fondé sur le signe biface de Saussure, et celui de la narratologie actancielle, fondé sur les concepts de l'école greimassienne. Le premier des deux connut d'ailleurs la fortune que l'on sait dans le domaine de l'image en général, à partir d'un célèbre numéro de *Communications*, dans lequel Roland Barthes, reprenant à son compte la révision du programme saussurien par Hjelmslev, formulait ses *Éléments de sémiologie* et les appliquait en même temps à sa *Rhétorique de l'image*.

Or ce qui frappe dans les *Éléments de sémiologie* (Barthes 1964b), c'est que l'auteur y prédit déjà les difficultés que la sémiologie rencontrera à traiter de l'image, et en particulier de ces phénomènes que Barthes appelle les «systèmes impurs» (111), tels que l'onomatopée ou les signifiants analogiques. Le problème restera d'ailleurs insurmontable pour toutes les sémiotiques «biplanes» (Greimas & Courtés 1993: 28): comment analyser le signifiant lorsqu'il est modelé non par sa relation au signifié, mais par la contamination d'une valeur, par elle-même non sémique, mais à laquelle le signe dont ce signifiant est une composante renvoie ?

Pour prendre un exemple précis, voyons la figure proposée ici. Il s'agit d'une exclamation (silencieuse), typique de la bande dessinée.

On peut bien sûr voir dans le signifiant *point d'exclamation* l'autre face d'un signifié comme *stupeur* ou *effroi*, surtout si l'expression faciale du personnage ne laisse aucun doute. Le fait est cependant que ce signifiant est *tremblé*, et que ce tremblement est celui, par identification analogique, du personnage qui a peur.

Certains chercheurs ont tenté de résoudre le problème sans sortir de la dichotomie du signe, en définissant par exemple le matériel graphique fourni par la BD comme une substance «figurale» unique (Fresnault-Deruelle 1984: 56), articulée en deux espaces différents mais simultanés, «de telle sorte que le signifiant puisse être perçu selon des modalités à la fois sémiotiquement irréductibles et plastiquement intégrées» (*ibid.*). Cela ne règle pas la question toutefois: le principe d'une irréductibilité sémiotique me semble contredire la qualité de signe auxquels des objets comme ceux de la figure 1 peuvent à juste raison prétendre. De plus, la fusion du signifiant et du signifié est une impasse, dans la mesure où ce qui «déforme» ici le plan de l'expression n'est pas lié au contenu, mais au référent. Il me reste donc à montrer qu'un modèle sémiotique faisant une véritable place à l'objet



de référence du signe, modèle par conséquent triadique, est plus adapté à l'analyse de ces objets particuliers de la bande dessinée.

2. POUR UNE SÉMIOLOGIE DE L'IDÉOGRAMME

Lorsque la bande dessinée me montre un personnage saisi de peur, elle me le représente souvent avec des cheveux hérissés, un visage blanc ou vert, quelques gouttes autour de sa tête. Ces trois «indices» de la peur sont sans conteste des signes, mais à deux niveaux différents. Contrairement au teint du visage ou à l'aspect des cheveux, inséparables de la représentation picturale, on peut séparer les gouttes, voire les effacer du dessin sans provoquer d'altération (dans le cas du teint) ou de rupture (dans le cas des cheveux) de la représentation. Le plan des idéogrammes ressemble fort à une feuille transparente, superposée au plan pictural de la case où se trouve l'image du modèle⁸ (image du visible), et sur laquelle figure l'image du lisible. C'est donc dans sa relation particulière à l'objet référé que le signe idéographique m'intéresse particulièrement.

2.1. La relation à l'objet

La notion de *relation à l'objet* provient de la théorie sémiotique de Charles S. Peirce. On connaît maintenant suffisamment bien ce modèle de pensée pour qu'il soit possible d'y recourir et d'en appliquer tel ou tel aspect sans devoir expliquer longuement les fondements logiques et philosophiques du système. Il faut savoir cependant que la théorie de Peirce est plus qu'une sémiotique (lui-même l'a dénommée *phanéropscopie* pour en signifier le caractère de phénoménologie globale); aussi la théorie triadique du signe que nous utilisons habituellement, et le sous-ensemble de cette triade que constitue le groupe *icône-indice- symbole*, n'est-elle que la partie émergée de l'iceberg.

Peirce (1978: 117) a fondé sa définition du signe sur la trichotomie du *representamen*, de l'*objet* et de l'*interprétant*; la relation de ces trois pôles, comme trois maillons d'une chaîne dont chacun serait lié aux deux autres, forme la sémiose. Mais chacun des sommets du tripode est à son tour l'objet d'une sémiose, dans un cycle non-fini: le signe (1978: 126) est ainsi «tout ce [c'est-à-dire tout *representamen*] qui détermine quelque chose d'autre (son *interprétant*) à renvoyer à un objet auquel lui-même renvoie (son *objet*) de la même manière, l'interprétant devenant à son tour un signe et ainsi de suite *ad infinitum*.»

Parmi les trois divisions ultérieures du signe (138), la deuxième est celle que Peirce établit en fonction de la relation du signe à l'objet: si le signe a lui-même «quelque caractère» de l'objet, voire s'il lui ressemble, il sera appelé *icône*; si l'on peut trouver une «relation existentielle» entre le signe et l'objet par le biais du

⁸ Cette image peut subir un certain degré de déformation sans pour autant que l'on sorte de la représentation du modèle. C'est le cas par exemple lorsque le chapeau d'un personnage se soulève au-dessus de sa tête sous l'effet de la surprise.

representamen, il sera appelé *indice*; et si c'est une relation conventionnelle qui s'établit, par le biais cette fois de l'interprétant, le signe sera appelé *symbole*.

Ce qu'il faut garder à l'esprit – car dans la section suivante ma typologie sera fondée sur cette triple relation à l'objet – c'est que Peirce définit sa triade en conditionnant chacun des signes au mode d'existence de l'objet (140): l'icône peut exister comme signe, que son objet existe ou non⁹; l'indice au contraire ne peut exister comme signe qu'à la condition que son objet existe; le symbole enfin ne peut exister comme signe que si l'objet dispose d'un interprétant pour le faire exister lui-même.

2.2. Proposition de classement

C'est sur une typologie que se clôt cette deuxième partie. Dans ses grandes lignes, on peut décrire le classement en disant qu'il repose sur trois états du signe idéographique, correspondant à trois formes du sens, chaque forme ayant en regard un type de relation à l'objet: iconique, indiciaire, symbolique, suivant que le rapport de l'idéogramme à son objet est un lien de ressemblance, d'existence ou de convention.

Cette relation peut prendre la forme stricte d'une image de quelqu'un ou de quelque chose, ou encore la forme d'une figure graphique valant pour une figure discursive (métaphore, synecdoque, expression figée détournée, syllepse, etc.) ou même la forme dessinée d'une séquence d'actions mentales à l'intérieur d'un ballon.

- Idéogrammes iconiques: on rangera dans cette catégorie les objets, personnages, énoncés ou concepts évoqués sous forme dessinée à l'intérieur même du dessin de la vignette. À titre d'exemple, on peut mentionner le cas de Milou dans les *Aventures de Tintin* (Hergé): lorsque Milou a perdu son maître ou qu'il pense fort à lui, c'est par cette forme d'idéogramme que le personnage le fait savoir.
- Idéogrammes indiciaires: il s'agit de mots, mots-phrases ou expressions énoncés sous forme de dessin, mais dans lesquels le dessin est sémantiquement relié au mot qu'il représente. Imaginons l'onomatopée *plouf* à l'intérieur d'un phylactère ayant la forme et la couleur d'une flaque d'eau, ou encore des paroles glaciales échangées à l'intérieur de phylactères «gelés».
- Idéogrammes symboliques: les ensembles que l'on peut appeler ainsi sont des représentations dessinées d'évènements, d'actions ou de séquences d'action complètes qui relèvent d'une pensée, d'une parole, d'un rêve, etc. Elles sont codées graphiquement ou surcodées symboliquement au moyen de signes conventionnels que le lecteur interprète comme des ordonnateurs du message.

Le classement présenté ici est certes aussi sommaire que provisoire. Son but, outre de proposer une tripartition adéquate à la forme sémiotique étudiée, est de montrer en creux à quel point une typologie générale du domaine est nécessaire,

⁹ Peirce précise néanmoins, en bonne logique, que si l'objet est inexistant, l'icône «n'agit pas comme signe». Cette inexistence est donc à distinguer de l'existence fictive, qui elle intéresse l'icône.

et combien une sémiologie mondaine (phanéroskopique, pour reprendre le terme de Peirce) serait utile à cela.

3. LE TRAVAIL RÉFÉRENTIEL DE L'IDÉOGRAMME

L'une des caractéristiques les plus intéressantes dans le fonctionnement des objets idéographiques de la bande dessinée – et qui provient tout droit de cette *relation à l'objet* que je viens de décrire – est sans aucun doute leur rôle dans la saisie du sens référentiel. Par leur capacité à proposer des sauts en aval ou en amont du récit, les idéogrammes sont des activateurs de la diégèse; en leur qualité de signe, ils participent de façon permanente à l'identification, la désignation ou la catégorisation des composantes iconiques et textuelles de la case.

Leur contribution se présente sous deux aspects, l'un relevant des relations référentielles déictiques (généralement au sein de la vignette ou d'une vignette à la suivante), l'autre des relations référentielles anaphoriques (au sein de la séquence de cases, de la planche ou de l'album tout entier).

3.1. À propos de deixis

Les expressions déictiques, rappelons-le, sont celles qui «renvoient à un référent dont l'identification est à opérer nécessairement au moyen de l'entourage spatiotemporel de leur occurrence.» Cette définition, que l'on doit sous cette forme à Kleiber (1986: 18), a le mérite de ne pas restreindre la possibilité de l'identification aux seuls cas où le référent est présent. Contrairement à de nombreux auteurs, Kleiber a montré en effet que la relation déictique consiste plus en un renvoi au site qu'en un renvoi au référent en tant que tel; dans la mesure où c'est le site spatiotemporel qui permet la localisation, le signe déictique fonctionne pleinement comme un indice, exprimant qu'un référent existe mais qu'il ne fait qu'en donner le chemin.

On a beaucoup glosé sur le fait de voir ou non dans la bande dessinée une forme de deixis permanente, partant du principe que le locuteur y est toujours désigné et que son énoncé se laisse saisir au travers de la situation énonciative dessinée. Les choses sont pourtant loin d'être aussi simples, et ceci pour deux raisons majeures. Tout d'abord – et il serait facile d'en produire plusieurs exemples – le référent peut parfois échapper à la situation représentée, soit parce qu'il en est trop éloigné dans l'espace ou le temps, soit parce qu'il lui est encore étranger; dans ce cas on ne le trouve pas sans un certain calcul cognitif, et on verra au point suivant que le rôle du signe idéographique se situe justement dans ce travail de calcul. Ensuite, il y aurait peut-être à réviser une définition de la bande dessinée trop largement axée sur le locuteur, au détriment complet de l'*interlocuteur*. En 1970, Fresnault-Deruelle signalait déjà que la présence du ballon indiquait selon lui au moins autant la présence d'un auditeur que celle d'un orateur (157). On constate d'ailleurs que Lyons (1980: 261), dans sa définition de la déictique,

conditionne lui aussi la possibilité d'une référence indiciaire au fait qu'il y a «au moins un interlocuteur» présent.

Les idéogrammes, dont la grande majorité, je l'ai dit, fonctionnent comme des signes de pensée adressés au lecteur, sont dans cette ligne. Ils sont davantage du côté de l'interlocution que de la locution.

3.2. Les affleurements du référent

Je veux, pour terminer, m'intéresser à deux emplois particuliers de l'idéographie. Avec le temps et la compétence acquise aussi bien du côté des dessinateurs que du côté des lecteurs, l'idéogramme s'est peu à peu chargé d'une fonction diégétique dans le domaine de la progression du récit. Cela se rencontre surtout chez Hergé (*Tintin*), alors que chez Goscinny & Uderzo (*Astérix*) la mission principale de l'idéogramme est plutôt de représenter la connotation.

Les deux exemples cités sont prélevés dans l'album de Hergé intitulé *Tintin au Tibet* (Casterman 1960). Ils permettent d'illustrer la valeur indiciaire de l'idéogramme: faire venir à la surface de la case les signes avant-coureurs d'une situation prête à émerger pour le premier; maintenir la vitalité et la disponibilité d'une occurrence devant servir de signe de répétition pour le second.

Le premier exemple concerne Milou, le chien de Tintin: dans le cours de l'aventure, à chaque fois que Milou est confronté aux traces ou à la vague présence du yéti (25D2, 29D3, 30A2, 31C1), il pousse un grondement tout à fait inhabituel. Cet «énoncé» est représenté, pour toutes ses occurrences, par le même idéogramme¹⁰, jouant comme un indice de la présence invisible de l'Homme-des-neiges. Ainsi, lorsque dans la case 31C1 Tintin croit apercevoir Haddock dans le blizzard, l'idéogramme informe le lecteur (et seulement lui) que Milou a reconnu le yéti. Si le grondement possède une valeur de signe indiciaire, ce n'est pas parce que le contexte de production est le même. De fait, ce contexte change plusieurs fois. Il faut chercher cette fonction dans le renvoi anaphorique de chaque nouvelle occurrence à la première, celle où la relation du signe idéographique à l'objet (les traces) est établie de façon existentielle.

On trouve dans un récit en bande dessinée plusieurs phénomènes de référence anaphorique différents. Les plus courants, éloignés de ce propos et déjà étudiés ailleurs, concernent soit le système des relations sémantiques simultanées entre le texte (du phylactère, en général) et l'image (de la case), soit le domaine de la reprise intersémiotique (Meyer 2001; Meyer 2011; Meyer 2012). L'idéogramme de Milou, différent de ces cas courants, est plus intéressant parce qu'il fabrique une chaîne de référence.

Dans le deuxième exemple étudié ici, le phénomène de reprise concerne une case et celle qui lui succède. La première, 38D3, est la dernière vignette de la planche, la deuxième, 39A1, est la première de la planche suivante.

¹⁰ Une bulle aux contours pointus contenant l'onomatopée GRRR en noir épais sur fond rouge.

Dans 38D3, Tintin est en train d'escalader une paroi rocheuse, Haddock est devant lui, donc plus haut; on ne le voit pas. Le piolet du capitaine se trouve soudain pris dans un feu Saint-Elme. Le phénomène est annoncé par le cri du capitaine, puis «expliqué» par l'image du piolet traversé par la charge électrique dans l'atmosphère. Comment analyser le cri de frayeur de Haddock, retentissant à l'intérieur d'un éclair comparable à celui de la case suivante ? Il ne s'agit pas exactement d'un phylactère, ni du feu Saint-Elme lui-même, forcément cantonné au niveau du piolet. Le cri du capitaine logé dans son éclair pourrait signifier quelque chose comme «Qu'est-ce qui m'arrive ?», annonciateur de l'explication à venir dans la case qui suit. Or cet «éclair-phylactère» du hurlement est un idéogramme dont le fonctionnement s'apparente à un signe avant-coureur, une sorte de *pronon* annonçant l'éclair de référence et l'explication attendue. Le référent affleure grâce à cette action annonciatrice.

La notion d'*affleurement du référent* découle de la conception cognitive de l'anaphore. On la rencontre dans plusieurs domaines qui font de la valeur référentielle du message une donnée de base. En psychologie, Francès (1992: 58) l'appelle «attente pré-perceptive» et considère qu'elle est produite par le contexte spatiotemporel dans lequel le sujet est placé. En sémantique, Kleiber (1994: 82) la dénomme «situation saillante», en montrant que la saillance fonctionne comme une instruction permettant d'accéder au référent visé, même dans les cas où le référent ne s'est encore aucunement manifesté¹¹. Dans le domaine de la BD, Fresnault-Deruelle (1993: 215) cherche de son côté à décrire ce qu'il appelle «l'écoute flottante» du lecteur, par laquelle des éléments d'information, disséminés au travers des différentes composantes de la case et de ses environs, préparent ou masquent ce qui suit.

Force est de constater que les idéogrammes de la bande dessinée, en particulier ceux de la forme indiciariaire, sont très souvent investis de cette mission de «préparateurs de terrain».

4. CONCLUSION

Partant de l'idée que l'idéogramme est un signe chargé de figurer la pensée et d'en faire un message adressé au lecteur, mon étude s'est attachée tout d'abord à réexaminer la typologie des signes idéographiques, en prenant appui sur la théorie de Peirce. Le deuxième volet de l'analyse a ensuite montré, d'après l'interprétation de deux exemples pris dans *Tintin au Tibet*, que l'idéogramme n'a pas seulement un rôle figuratif dans la bande dessinée, mais également une fonction narrative. Comme on l'a vu, cette fonction ne se proclame pas comme telle: l'idéogramme est une unité référentielle qui, en sous-main, travaille la diégèse du récit dessiné.

Au fil de l'étude, il est apparu à plusieurs reprises que la recherche en matière de bande dessinée ne dispose, curieusement, d'aucun travail de fond concernant l'idéographie. Ce domaine aussi riche et aussi essentiel dans le récit en images, a

¹¹ On trouve une définition voisine de celle-ci chez Lyons (1980: 293-294).

parfois été abordé par petites touches – comme je l’ai moi-même fait ici – mais jamais de manière systématique. Cela ne sonne-t-il pas comme un défi ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baron-Carvais, A. (1991). *La Bande dessinée*. Paris: PUF, coll. «Que sais-je ?».
- Barthes, R. 1977 (1966). «Introduction à l’analyse structurale des récits», in: Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. C., Hamon, P., *Poétique du récit*, (Paris: Seuil, coll. «Points»): 7-57.
- Barthes, R. 1992 (1964). «Rhétorique de l’image», in *L’Obvie et l’Obtus. Essais critiques III*, (Paris: Seuil, coll. «Points / Essais»): 25-42.
- Barthes, R. 1985 (1964). «Éléments de sémiologie», in *L’Aventure sémiologique*, (Paris: Seuil, coll. «Points / Essais»): 17-84.
- Barthes, R. (1986). *Le Texte et l’image*. Paris: Paris-Musées.
- Benayoun, R. (1968). *Vroom, tchac, zowie. Le ballon dans la bande dessinée*. Paris: Balland.
- Bourdil, P.-Y. (1981). «Entre chien et chat, la parole par elle-même». *Poétique*. 45: 79-90.
- Chauvet, J.-M., Brunel-Deschamps, É., Hillaire, C. (1995). *La Grotte Chauvet à Vallon Pont-d’Arc*. Paris: Seuil, coll. «Arts rupestres».
- Christin, A.-M. (1995). *L’Image écrite, ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, coll. «Idées et recherches».
- Duc (1982). *L’Art de la BD* [vol. I]. Grenoble: Glénat.
- Eisner, W. 1997 (1985). *La Bande dessinée, art séquentiel*. Paris: Vertige Graphic.
- Francès, R. 1992 (1963). *La Perception*. Paris: PUF, coll. «Que sais-je ?».
- Fresnault-Deruelle, P. (1970). «Le verbal dans les bandes dessinées». *Communications*. 15: 145-161.
- Fresnault-Deruelle, P. (1971). «Aux frontières de la langue: quelques réflexions sur les onomatopées dans la bande dessinée». *Cahiers de lexicologie*. 18-1: 79-88.
- Fresnault-Deruelle, P. (1984). «Métaphores/Métamorphoses/Figurabilité». *Langages*. 75: 55-64.
- Fresnault-Deruelle, P. (1989). «Le fantôme de la parole». *Europe*. 720: 54-65.
- Fresnault-Deruelle, P. (1993). *L’Éloquence des images*. Paris: PUF, coll. «Sociologie d’aujourd’hui».
- Gasca, L., Gubern, R. (1994). *El Discurso del Comic*. Madrid: Catedra, coll. «Signo e imagen».
- Gauthier, G. (1982). *Vingt leçons sur l’image et le sens*. Paris: Édilig, coll. «Médiathèque».
- Greimas, A. J., Courtés, J. (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université, coll. «Linguistique».
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris: PUF, coll. «Formes sémiotiques».
- Kleiber, G. (1986). «Déictiques, embrayeurs, token-reflexives, symboles indexicaux, etc.: comment les définir ?». *L’Information grammaticale*. 30: 3-22.
- Kleiber, G. (1994). *Anaphores et pronoms*. Louvain-la-Neuve: Duculot, coll. «Champs linguistiques».
- Lacassin, F. (1971). *Pour un Neuvième Art. La bande dessinée*. Paris: UGE, coll. «10/18».
- Lyons, J. 1980 (1978). *Sémantique linguistique*. Paris: Larousse, coll. «Langue et langage».
- McCloud, S. 2000 (1993). *L’Art invisible. Comprendre la bande dessinée*. Paris: Vertige Graphic.
- Meyer, J.-P. (2001). «Quelques aspects du plurilinguisme dans *Astérix* et *Lucky Luke*». *Crelia-na*, hors-série. 1: 59-71.
- Meyer, J.-P. (2011). «Formes et enjeux de la traduction interculturelle. L’appropriation des stéréotypes nationaux dans quatre traductions des *Aventures d’Astérix*», in Richet, B., Delesse, C., (éd.), *Le Tour du monde d’Astérix*, (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle): 169-180.

- Meyer, J.-P. (2012) «Tintin et le futur antérieur: de la conjecture à l'anaphore», Actes du Troisième Congrès Mondial de Linguistique Française, 1877-1891. <http://dx.doi.org/10.1051/shsconf/20120100278>
- Moncelet, C. (1990). «Paroles en l'air... Effets de bulles dans la bande dessinée, le dessin d'humour et la publicité», in Dümchen, S., Nerlich, M., *Texte-Image / Bild-Text*, (Berlin: IRL): 333-344.
- Morgan, H. (2003). *Principes des littératures dessinées*. Paris: An 2, coll. «Essais».
- Peeters, B. (1993). *La Bande dessinée*. Paris: Flammarion, coll. «Dominos».
- Peeters, B. 1998 (1991). *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*. Tournai: Casterman.
- Peirce, C. S. 1978 (1885-1910). *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, coll. «L'ordre philosophique». [Textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle.]
- Schefer, J.-L. (2001). «Un chapitre inédit de l'histoire de l'art», in Clottes, J., dir., *La Grotte Chauvet. L'art des origines*, (Paris: Seuil, coll. «Arts rupestres»): 198-200.
- Tardy, M. (1975). «La fonction sémantique des images». *Études de linguistique appliquée*. 17: 29-43.
- Tisseron, S. (1992). *Tintin et les secrets de famille. Secrets de famille, troubles mentaux et création*. Paris: Aubier.
- Toussaint, B. (1976). «Idéographie et bande dessinée». *Communications*. 24: 81-93.
- Vaillant, P. (1999). *Sémiotique des langages d'icônes*. Paris: Champion, coll. «Bibliothèque de grammaire et de linguistique».

Jean-Paul Meyer

REPRESENTING THOUGHTS AN EXAMPLE OF IDEOGRAPHY IN COMICS

SUMMARY

In comics, especially in the French and Belgian production of the 20th century, an ideogram is a current mode of representing a character's thought. As a complex and changing semiotic unit, its boundary appears to be problematic. Although the most acceptable definition may probably be the one given by Christin, making it more a readable than a visible sign, it remains necessary to understand the ideographic language of comics within the frame of a worldly reference model, such as the one provided by Peirce. In a graphic narrative, indeed, an ideogram has more than a figurative role: it acts mostly as a referential element faced toward the reader. That particularity makes it play a key role in the diegetic activation, as much as in coherence and narrative progression.

Key words: ideography, iconic, symbolic, reference, anaphor, salience, diegesis

Tijana Ašić
Université de Kragujevac, Faculté des lettres et des arts
Université Paris IV, Sorbonne nouvelle
tijana.asic@gmail.com

ICI, LÀ, OVDE, TU: ENTRE LE SENS ET LA SIGNIFICATION¹

Dans ce travail nous étudions la sémantique et la pragmatique des expressions déictiques en français: *ici* et *là* et de leurs équivalents serbes: *ovde* et *tu*. Notre but est de démontrer que, contrairement aux attitudes dans la philosophie du langage, ces adverbes possèdent bel et bien un contenu sémantique basé sur des catégories cognitives telles que l'espace, la personne et l'interaction. Nous soulignons également le rôle des connaissances du monde et des implicatures dans leur interprétation. Enfin nous présentons quelques différences dans les comportements syntaxiques de *ici* et *là* et de *ovde* et *tu*.

Mots clés: sémantique, pragmatique, expressions déictiques, espace, temps

0. INTRODUCTION

Dans ce travail nous étudions quelques mots dont la sémantique paraît tout à fait simple et le fonctionnement pragmatique très clair: il s'agit des adverbes *ICI*, *LÀ* et de leurs équivalents serbes *OVDE*, *TU*.

Toutefois, derrière ces expressions vagues et ordinaires se cache une panoplie de questions très sérieuses, questions qui concernent:

- I) la relation entre la sémantique et la pragmatique,
- II) notre conceptualisation de l'espace et du temps
- III) la relation entre les participants dans la communication

Notre ambition est d'essayer de répondre à quelques-unes d'entre elles mais aussi d'en proposer de nouvelles.

¹ Ce travail est effectué dans le cadre du projet scientifique n° 178014 *Dinamika struktura savremenog srpskog jezika (Dynamique des structures du serbe contemporain)*

1. LES EXPRESSIONS DÉICTIQUES EN LINGUISTIQUE ET EN PHILOSOPHIE

Les expressions déictiques (ou indexicales) ont suscité beaucoup d'intérêt au XX^e siècle: surtout dans le domaine de la pragmatique et de la philosophie du langage.

Nombreux sont ceux qui ont tenté de décrire les modes de leur fonctionnement et leur dépendance du contexte communicatif. Peut-être la théorie la plus connue sur les indexicaux est-elle celle de Kaplan (1989) qui fait la différence entre:

- a) Les indexicaux purs qui réfèrent automatiquement par le seul fait d'être prononcés (*je, maintenant* et ICI, mais nous allons essayer de critiquer cette position)
- b) Les démonstratifs purs qui ont besoin pour référer de s'appuyer sur d'autres moyens linguistiques ou para-linguistiques, à savoir les moyens de direction d'intention.

Voyons maintenant ce que la pragmatique nous dit sur les déictiques. En tant que termes dépourvus de référence virtuelle² et d'autonomie référentielle³, les déictiques forment une catégorie linguistique à part. Autrement dit, à la différence des expressions possédant un contenu lexical (comme *enfant, fleur, parler, heureuse*), les déictiques sont non-saturés sémantiquement. Cela signifie que l'interlocuteur est obligé de chercher le supplément d'information ailleurs, à savoir dans la situation de communication. Les déictiques ne peuvent donc être interprétés que relativement aux positions du locuteur et de l'interlocuteur (Moeschler, Reboul 1994: 351).

Habituellement, on en distingue trois types, selon le type d'instructions qui leur sont attachées: personnels, spatiaux et temporels. Dans le cas des premiers, il faut chercher le référent parmi les personnes présentes (ou absentes) dans la situation communicative (*moi, toi, nous, elle* etc.); dans le cas des deuxièmes, le référent est lié à l'endroit où le locuteur et/ou l'interlocuteur se trouve(nt) (*ici* ou *là*); et enfin, dans le cas des troisièmes, la référence porte sur le moment de la parole ou sur un autre moment qu'on doit calculer à partir de celui-ci (*maintenant, aujourd'hui, hier*).

Cela dit: les pragmaticiens disent que les déictiques sont sémantiquement vides et qu'ils n'ont qu'un sens procédural, obtenu grâce aux explicitations contextuelles qui font partie de la forme logique de l'énoncé: ce sens qui est bien évidemment instable et variable (Théorie de la Pertinence; Sperber et Wilson 1986).

² On attribue un référent à un terme référentiel sur la base de la signification lexicale de ce terme. On parle de la référence actuelle pour désigner le référent du terme et de référence virtuelle pour désigner sa signification lexicale (Moeschler & Reboul, 1994: 350).

³ Ce terme est appliqué aux expressions référentielles qui, du seul fait de leur signification lexicale, réussissent à se déterminer, au moins en principe, un référent, lorsqu'elles sont utilisées dans une phrase (Moeschler & Reboul, 1994: 524).

Il y a toutefois de nombreuses preuves en faveur de l'idée que les expressions déictiques ont bel et bien un sens et une signification. Tout d'abord, on peut les classer selon les catégories cognitives de leurs référents: personne, espace, temps. À l'intérieur de ces classes on peut distinguer les différents modes par lesquels les expressions déictiques réfèrent. De plus, les expressions déictiques sont souvent polysémiques.

On peut sans problème parler de la typologie des expressions déictiques: je renvoie ici aux travaux de Bühler de 1934 qui fait la différence entre les déictiques renvoyant aux a) entités présentes dans la situation communicative; b) présentes dans les représentations mentales des participants dans la communication; c) renvoyant au contexte linguistique – l'usage co-référentiel (anaphorique).

Cela dit: un des buts de la linguistique moderne devrait être, partant du principe du Rasoir d'Occam modifié (Grice 1978), de définir la sémantique de base des expressions déictiques spatiales et temporelles. Rappelons que cela est déjà fait pour les prépositions (Ašić 2008) et pour les temps verbaux.

Il s'agit d'un principe philosophique assez rigoureux qui enjoint aux sémanticiens de ne pas multiplier les sens d'une expression linguistique. Au lieu d'avoir une panoplie de sens différents et vaguement connectés on devrait proposer un seul sens valable pour tous les usages d'un mot, si dissemblables qu'ils puissent paraître. Néanmoins, tout en obéissant au principe de parcimonie, on doit formellement montrer quelle est la différence entre les expressions qui ont des contenus sémantiques très proches et se trouvent dans la distribution complémentaire.

Mutatis mutandis, me voilà poussée à la recherche des définitions optimales, ce qui veut dire que je cherche des définitions suffisamment larges et générales: qui puissent expliquer les variétés d'usage des expressions mais en même temps suffisamment précises pour rendre compte des différences entre des expressions similaires.

Une chose doit encore être soulignée: visiblement on opte ici pour une approche basée sur la sous-détermination sémantique; il s'ensuit alors qu'un bon nombre d'effets interprétatifs des prépositions doivent être expliqués grâce au traitement pragmatique.

Donc, je ne suis pas contre la pragmatique dans le traitement des adverbess déictiques mais je suis contre l'approche radicale qui exclut la sémantique.

2. LE SYSTÈME DES ADVERBES DÉICTIQUES EN FRANÇAIS ET EN SERBE

Le principe cognitif et linguistique exprimé par l'Hypothèse de localisme et par l'Hypothèse des relations thématiques (Lyons 1977; Jackendoff 1986) révèle pour-quoi, dans le système des adverbess déictiques, le plus développé et le plus complexe est celui des adverbess spatiaux. En fait, ce système des adverbess spatiaux peut être considéré comme sémantiquement fondamental par rapport aux autres.

Le système des adverbess déictiques en français est tripartite. On a trois adverbess: *ici, là, là-bas*.

L'apparition d'ICI et LÀ (de HIC et ILLAC en latin) sous la forme actuelle remonte au XIe siècle, LÀ-BAS n'est attesté qu'en 1694 dans le Dictionnaire de l'Académie. Au commencement il a été utilisé pour désigner un lieu plus bas que le locuteur. Ce n'est que dans l'époque classique qu'on commence à l'utiliser pour marquer l'éloignement, sens jusqu'ici dévolu à LÀ. LÀ tend à devenir, parallèlement à ses emplois locatifs, un marqueur du discours et laisse sa place à LÀ-BAS (on a donc un glissement de sens – de la notion de profondeur à la notion d'éloignement (Smith 1995)).

La conséquence de cette transformation sémantique est que dans le français moderne l'opposition ICI – LÀ se traduit en terme différent et plus complexe que le duel PROCHE- ÉLOIGNÉ (Brault 2008).

Dans son étude sur les adverbess déictiques en serbe Piper (1983: 97) explique que dans leurs structures sémantiques il y a deux traits sémantiques qui se combinent: statique (rapport entre la cible et le site qui est stable) et dynamique (la cible est en mouvement par rapport au site). Notons qu'il y a trois types de mouvement: adlation, ablation, perlation.

C'est à partir de ces oppositions ainsi que d'une autre opposition – déictique par nature – basée sur la catégorie de personne, l'opposition entre JE, TU, IL, que l'on obtient le système de 18 adverbess déictiques spatiaux en serbe (Piper 1988: 20):

<i>Serbe</i>	<i>Français</i>	<i>Serbe</i>	<i>Français</i>	<i>Serbe</i>	<i>Français</i>
OVDE	Ici	TU	Là	ONDE	Là-bas
OVAMO	(vers) Ici	TAMO	Là	ONAMO	Là-bas
ODAVDE	D' (depuis) ici	ODATLE	De (depuis) là	ODANDE	De (depuis) là-bas
OVUDA	Par ici	TUDA	Par là	ONUDA	Par là-bas
DOVDE	Jusqu'ici	DOTLE	Jusque là	DONDE	Jusque là-bas
ODOVUDA	D'ici	OTUDA	De là	ODONUDA	De là-bas

Question importante: est-il donc facile de définir leur sémantisme (sémantique de base)? Est- il réductible à l'instruction PERSONNE + ABSENCE/PRÉSENCE DE MOUVEMENT D'UN CERTAIN TYPE?

Quelques problèmes pour cette approche:

- Leurs significations ne sont pas stables mais sont variables
- Assez souvent ils sont synonymes: TU est égal à OVDE mais aussi à ONDE et TAMO. (Kordić 2003),
Topolinska (1997: 300): TU n'est qu'une variante stylistique de OVDE.

3. ICI / OVDE

3.1. Analyse sémantique

La première question à laquelle il faut répondre est: Qu'ont en commun les différents emplois de ICI (OVDE)?

- 1) Il fait chaud ici.
Ovde je vruće.
- 2) Viens ici.
Dođi ovde/ovamo.
- 3) Pose-le ici! (avec le geste d'ostentation)
Stavi ga ovde.
- 4) Ici on ne sert pas d'alcool (inscription sur le mur dans un restaurant).
Ovde se ne služi alkohol.
- 5) Ouvrir ici. (sur un paquet)
Ovde otvoriti.
- 6) Vous êtes ici. (sur une carte avec une flèche indiquant l'endroit où on est)
Vi ste ovde.

Les exemples 3-6 montrent que la sémantique d'ICI (OVDE) ne peut pas être réduite à «le lieu où se trouve le locuteur»; ce qui confirme d'ailleurs la thèse de Castaneda (1967) «d'irréductibilité des expressions déictiques aux mots qui paraphrasent leur mode de référence».

Venons-en à la théorie de Kleiber (1995a, 1995b, 2008) qui suggère que: ICI (OVDE) ne renvoie pas au lieu où se trouve le locuteur mais dénote un espace fixé par un point de repère (ORIGO) sous-déterminé, qui peut varier selon les cas et dont la détermination dépend du contexte. Or ORIGO est toujours dans une relation spatio-temporelle avec l'occurrence d'ICI et il peut être X: le locuteur (ICI égocentrique) ou bien l'objet sur lequel le mot ICI est écrit ou bien le geste d'ostentation.

Sans cet élément il est impossible d'interpréter cet adverbe. Voilà pourquoi il ne peut pas avoir d'usages anaphoriques⁴:

- 7) Dusan est allé à Paris. Il va *ICI acheter beaucoup de livres.
*Dušan je otišao u Pariz. *Ovde će kupiti puno knjiga.*

⁴ Voilà pourquoi ICI est souvent utilisé dans le discours indirect libre. (v. Ašić 2011).

Le deuxième problème lié à la sémantique d'ICI concerne la nature ontologique des espaces qu'il peut désigner car il est employé non seulement pour dénoter l'espace physique, mais aussi les espaces abstraits, comme l'espace textuel:

Notre objectif est *ici* (= dans cet article) d'étudier les emplois temporels de l'adverbe. *Naš cilj je ovde (u ovom radu) da proučimo vremenske upotrebe ovog priloga.*

ICI peut aussi désigner un lieu précis dans le texte, il s'agit d'un emploi proche de l'emploi gestuel:

- 8) *Ovde se ova priča konačno završava. I iz guste i bolne praznine probiće se jedna nova pripovest (Ašić 2011: 217)*
Ici ce récit finit pour de bon. Le vide dense et douloureux accouchera d'un nouveau récit.

Notons que l'espace dénoté par ICI peut aussi être une forme musicale ou artistique:

- 9) *Ici (dans ce concert) Mozart exploite à la perfection l'art de la variation.*
Ovde (u ovom koncertu) Mocart dovodi do perfekcije umetnost varijacije.
- 10) *Le but de Matisse est ici de convertir une scène de type orientaliste en une architecture très personnelle.*
Cilj Matisa je ovde da pretvori jednu po tipu orijentalnu scenu u vrlo ličnu arhitekturu.

Mais on va ajouter aux emplois textuels tels qu'on vient de les voir, et tels qu'ils sont généralement connus, un autre type d'emploi qu'on va continuer à qualifier de «textuel», mais qui se rapproche davantage encore du temporel, au sens où *ici* réfère à un moment, un point abstrait de l'argumentation (plus abstrait qu'un endroit particulier du discours):

Non, la nature n'est pas la compagne de l'homme – elle est même plutôt son ennemie. Et c'est *ici* que se pose la question du langage (...) (Reverdy, *Note éternelle du présent: écrits sur l'art*)

Ne, priroda nije čovekova drugarica- ona je pre njegov neprijatelj. I upravo ovde se postavlja pitanje jezika (...)

Il faudrait dans les travaux futurs essayer de montrer pourquoi ICI (OVDE) peut référer à certaines entités non-physiques, tandis qu'il se refuse aux autres: *ici au colloque mais ici à/dans l'orage.*

Une chose est sûre et certaine: ICI ne peut jamais dénoter le moment de la parole, à savoir remplacer MAINTENANT.

11) *Ici/ maintenant il est temps de partir.

* *Ovde/Sada je vreme da krenemo.*

3.2. L'analyse pragmatique

La fonction sémantique du mot ICI est de diriger l'attention de l'interlocuteur vers un endroit spécifique dans l'espace (directement ou indirectement lié au locuteur) mais ICI ne communique rien sur la dimension de cet espace. Elle doit être pragmatiquement inférée, grâce aux informations contextuelles:

12) Il y a beaucoup de lions ici!

Ovde ima puno lavova!

ICI peut désigner un safari-parc où se trouve le locuteur, mais aussi le Kenya, pays où se trouve ce safari-parc ou bien le continent d'Afrique. Et même si le locuteur est un extra-terrestre qui explore notre planète ICI peut désigner la Terre.

De même dans:

13) On porte des mini-jupes ici!

Ovde se nose mini suknje!

ICI peut dénoter un restaurant, une ville, un pays etc.

La pragmatique joue aussi un rôle très important dans l'interprétation d'ICI non-égocentrique (ex. 4 et 5). De même, nos connaissances du monde nous aident à interpréter les messages «Jeter les ordures ici» écrit sur le mur, comme *Jeter dans la poubelle et non à côté.*

De toute façon ICI (OVDE) renvoie toujours à un endroit défini et limité qui s'oppose à un autre endroit, dénoté par l'adverbe LÀ-BAS (TAMO):

14) Il fait beau ici, et là-bas il pleut.

Ovde je sunčano, a tamo pada kiša.

4. LÀ ET TU

4.1. Usage anaphorique

À la différence d'ICI, LÀ (TU) est très souvent employé anaphoriquement. On peut parler de trois types d'emploi co-référentiel: a) Là renvoie à un lieu spatial déjà introduit dans le discours; b) à une situation déjà introduite dans le discours; c) introduit un X méta-textuel:

- 15) Carigradska policija se drži osveštanog načela da je lakše nevinog čoveka pustiti iz Proklete Avlije nego za krivcem tragati po carigradskim budžacima. Tu se vrši veliko i sporo odabiranje pohapšenih (...). Tu ima sitnih i krupnih prestupnika (Andrić 2011: 9).

La police d'Istamboul respecte le principe sacro-saint d'après lequel il est plus facile de relâcher un innocent de la Cour maudite que de courir après le coupable dans les quartiers malfamés de la ville. C'est là qu'on procède au long et lent tri des arrêtés (...) Il y a là toute sorte de petits et grands délinquants.

- 16) Kažeš, on se više ne viđa s Majom. I šta ti je tu čudno?

Alors il ne voit plus Maya, tu dis. Et alors, là, qu'est-ce qu'il y a d'étrange?

- 17) Njegov slabi glasić nije dopirao do džinova oko njega. Tu se priča prekida (Ašić 2011: 24)

Sa faible petite voix n'atteignait pas les géants qui l'entouraient. Et là le récit s'arrête.

4.2. Usage déictique direct et déictique indirect

Rares sont les cas où LÀ (TU) renvoie au lieu où se trouve l'interlocuteur (v. Piper 1988: 22⁵ et Topolinska 1977):

- 18) Peraja ću spakovati ovde kod mene, a ti masku stavi tu kod sebe.

Je vais ranger les palmes ici de mon côté, et le masque, tu peux le mettre là, dans ta valise.

Cet adverbe peut référer au lieu où se trouve le locuteur ou bien le locuteur et l'interlocuteur:

- 19) Pera je još tu, pričamo. Još nije krenuo kod tebe. (telefonski razgovor)

Pierre est encore là, on discute. Il n'est pas encore parti chez toi. (conversation téléphonique)

- 20) Ja sam tu. Čekam te. (sms poruka)

Je suis là, je t'attends. (message texto).

- 21) E pa lepo, sad smo oboje tu!

Et bien, maintenant on est là tous les deux!

Il est important de souligner qu'à la différence d'ICI (OVDE), le lieu dénoté par LÀ (TU) n'est jamais accentué et limité de manière précise.

⁵ Dans son livre Piper explique que dans la diachronie on peut observer la neutralisation de l'opposition „sphère du locuteur – sphère de l'interlocuteur“ et que c'est pour cela que l'on passe d'un système tripartite à un système de deux éléments (Piper, 1983, 368).

Mais comment expliquer le fait qu'il peut désigner le lieu du locuteur mais aussi le lieu de l'interlocuteur ? S'agit-il d'un adverbe sémantiquement monstrueux au sens de Schlenker⁶ (2000) ? Afin de répondre à cette question observons les exemples suivants:

22) Okačite tu kaput i sedite. (prononcé par l'infirmière)

Accrochez-là votre manteau et asseyez-vous.

Pourquoi le locuteur, tout en montrant le porte-manteau, a-t-il employé LÀ et non ICI ?

Parce qu'il sait que son interlocuteur a l'intention d'accrocher son manteau au portemanteau. Cela dit, l'adverbe LÀ (TU) a un emploi anaphorique *cognitif*: il dénote le lieu qui est déjà activé dans l'esprit de participants dans le dialogue (il est manifesté et accessible). Kleiber (2008) appelle cela: «l'approche mémorielle de l'anaphore».

On peut maintenant expliquer pourquoi dans les exemples 21, 22, 23 on a utilisé LÀ et non ICI: dans 21) le locuteur désigne l'endroit où l'interlocuteur présume que le sujet de la phrase se trouve. Dans 22) le locuteur dénote le lieu où l'interlocuteur s'apprête à venir, et finalement dans 23) le lieu où ils sont, comme il a déjà été planifié, arrivés tous les deux.

C'est comme cela que l'on peut aussi comprendre l'emploi de LÀ (TU) dans les conversations téléphoniques:

23) A: Da li je tu Uroš ? B: Da, tu je, daću ti ga.

A: Est-ce que Uroš est là ? B: Oui, il est là, je vais te le passer.

La personne A veut savoir si le sujet se trouve dans le lieu où se trouve l'interlocuteur, la personne B. Dans sa réponse la personne B confirme que le sujet se trouve dans cet endroit déjà cognitivement activé. Naturellement dans les séquences introductives des conversations téléphoniques on trouve ICI (OVDE).

Une chose doit encore être soulignée: LÀ (TU) renvoie: dans son emploi anaphorique, très souvent aux entités abstraites (situations; états de choses) qui ne peuvent pas être vues comme endroits spatiaux. Et même dans son emploi déictique sa facette spatiale est affaiblie de sorte qu'il représente la présence (concrète ou abstraite):

24) Šta radiš ? Evo tračarim. Tu mi je sestra.

Qu'est-ce que tu fais? Je papote. Ma soeur est là.

⁶ Le comportement dit *monstrueux* des expressions déictiques existe dans les énoncés où ceux-ci ne renvoient pas au contexte direct mais au contexte d'un autre sujet de conscience. L'exemple type serait le sens de l'adverbe *maintenant* dans le discours indirect libre.

Lorsque LÀ (TU) désigne l'espace autour du locuteur, il contraste avec LÀ-BAS (TAMO) selon l'opposition *proximal-distal*⁷.

Si l'interlocuteur se trouve dans la proximité du bâtiment Beaubourg à Paris et demande où se trouve le Centre culturel serbe, le locuteur va utiliser l'adverbe LÀ–TU. Mais si l'interlocuteur est loin; peut-être même pas à Paris, le locuteur utilisera LÀ-BAS (TAMO):

25) To ti je odmah tu kod Bobura.

C'est là, tout près, à côté de Beaubourg.

26) To ti je tamo kod Bobura.

C'est là-bas, près de Beaubourg.

4.3. Les emplois métaphoriques

Les emplois métaphoriques sont conceptuellement dérivés de l'emploi où LÀ dénote l'espace cognitivement actif. Très souvent dans le discours on entend:

27) Za tebe ću uvek biti tu.

Pour toi je serai toujours là.

28) Ne brini, računaj na nas, tu smo !

Ne t'inquiète pas, tu peux compter avec nous, on est là!

LÀ (TU) dans son emploi métaphorique ne dénote pas un lieu mais la proximité émotionnelle entre le locuteur et l'interlocuteur. Il s'agit bel et bien d'un marqueur pragmatique d'empathie. Voilà pourquoi il est souvent employé dans la poésie, comme le montrent les exemples ci-dessous:

*Tu, tu bih u ovom životu , da me oblije slap,
Svih divota čulnih
(M. Crnjanski, Priviđenja)*

*C'est là, là, dans cette vie-là
que je voudrais être trempé par la cascade
de toutes les merveilles des sens.*

*Là est le bien que tout esprit désire,
Là le repos où tout le monde aspire,
Là est l'amour, là le plaisir encore.
Là, ô mon âme, au plus haut ciel guidée,*

⁷ Soulignons que *ovde* et *tu* ne sauraient être expliqués par cette opposition, mais par celle de centre-périphérie (v. Piper, 1988)

*Tu y pourras reconnaître l'Idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore.
(J. Du Bellay)*

Chose intéressante, dans la traduction serbe des célèbres vers d'Apollinaire le verbe *demeurer* est traduit par la construction prédicative: *ja sam tu (je suis là)*.

*Nek dođe noć i sata zvuk
dani odlaze i ja sam tu*

*Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure
(Apollinaire)*

5. OBSERVATIONS CONTRASTIVES⁸

5.1. Ici et ovde

La différence entre ICI et OVDE est située au niveau de leur usage temporel: à la différence de OVDE, ICI peut (voir Le Draoulec et Borillo, sous presse), en se combinant avec des prépositions différentes, désigner le moment de la parole – à savoir être sémantiquement équivalent à MAINTENANT.

29) Vous recevrez la lettre d'ici trois jours.

Primićete pismo za tri dana.

Jusqu'ici, j'ai mené une existence tranquille.

Do sada sam živeo mirno.

Il convient de dire que dans les exemples de ce type l'adverbe LÀ peut désigner la borne droite de l'intervalle ouvert par ICI:

30) Vous partirez si vous vous en sentez le courage, mais d'ici là, je vous le répète, vous êtes en notre pouvoir. (*Mademoiselle de la Seiglière*, Jules Sandeau)

Otputovaćete ako osetite dovoljno hrabrosti, ali od sada pa do tada, ponavljam, bićete u našoj moći.

Dans l'exemple suivant on peut traduire ICI avec ODAVDE (déictique spatial dynamique) car le temps est conçu en fonction de la distance parcourue:

D'ici Paris, on a le temps d'avoir faim.

Odavde do Pariza, imaćemo vremena da ogladnimo.

⁸ Je remercie mon cher collègue Vladimir Pavlović pour ses remarques et idées concernant cette section.

Venons-en maintenant à un exemple, célèbre en linguistique, surtout connu dans la théorie des espaces mentaux de Fauconnier (1985):

- 31) Max leva son poignard. Ici les choses se gâtèrent.
Maks podiže nož. Tu stvari pođoše rđavim tokom.

L'usage d'ICI est dans 35) identique à l'emploi du déictique serbe TU, comme adjectif méta-textuel (ex. 18).

5.2. Là et tu

On observe la différence dans l'emploi de LÀ et de TU lorsqu'il faut exprimer la présence physique ou abstraite. En français en emploi la construction IL Y A:

- 32) À côté de tout cela, il y a aussi mes parents qui ne me laissent pas tranquille.
Povrh svega, tu su mi i roditelji koji me ne puštaju na miru.

- 33) En plus des frais d'hébergement, il y a aussi les frais de transport, des vêtements.
Pored troškova smeštaja tu su i troškovi prevoza i odeće.

Mais LÀ connaît des emplois temporels beaucoup plus variés que TU. Comme ICI, il se combine facilement avec des prépositions, mais il peut aussi apparaître tout seul avec une valeur temporelle:

- 34) Jusque-là, j'ai mené une existence tranquille.
Do sada/tada sam mirno živeo.

- 35) Là, il est temps de partir.
Sada/dakle/znači/vreme je da se krene.

Toutefois, seul TU est employé pour désigner l'approximation et la proximité temporelle:

- 36) Tu, (pre) neki dan.
Il y a quelques jours, récemment.

- 37) Preselićemo se tu oko Božića.
On va déménager autour de Noël.

Mais dans la phrase suivante on peut aussi imaginer LÀ dans la traduction française:

38) Ako nije završila fakultet, tu je (negde). (=uskoro će)

Si elle n'a toujours pas son diplôme, elle est là, tout près de l'avoir. (... elle n'en est pas loin).

6. EN GUISE DE CONCLUSION

Les modes de fonctionnement de l'adverbe déictique *ici* (et son équivalent serbe *ovde*) dans les énoncés différents suggèrent que le sémantisme de ce mot repose sur l'idée de «direction de l'attention de l'interlocuteur»:

La possibilité d'utiliser *ici* (*ovde*) pour référer aux espaces abstraits est un argument inébranlable en faveur de l'hypothèse localiste.

Le comportement protéiforme et l'emploi non-spatial de l'adverbe *là* (*tu*) démontrent que la sémantique des expressions déictiques est diachroniquement dynamique (le sens – les instructions encodées par ces mots ne sont pas stables, mais évoluent).

De même ces différents usages illustrent notre besoin d'observer la réalité de perspectives différentes et aussi de l'importance d'explicitement linguistiquement l'attachement cognitif du locuteur et de l'interlocuteur. *Là* (*tu*) renvoie à l'espace mutuellement actif sur le plan cognitif.

Nous espérons que ce modeste travail pourra servir de petite illustration de la célèbre thèse de Noam Chomsky que la linguistique est une science qui avant tout explique la structure de l'esprit humain.

BIBLIOGRAPHIE

- Ašić, Tijana (2011). *Nauka o jeziku*. Beograd: Beobuk i FILUM.
- Ašić, Tijana (2008). *Espace, temps, préposition*. Genève: Droz.
- Buhler, Karl (1978). *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Frankfurt/ Main etc.: Ulstein GmbH.
- Castaneda, Hector-Neri (1987). "Self-Consciousness, Demonstrative Reference, and the Self-Ascription View of Believing". *Philosophical Perspectives*. 1: 405-454.
- Le Draoulec, Anne et André Borillo (у штампи). «Quand *ici*, c'est maintenant», in ed: Asic T. et Stanojevic V. *Langue française num. spec. sur l'espace et le temps*. Paris.
- Fauconnier, Gille (1985). *Mental Spaces*. Cambridge: Mass, MIT Press.
- Grice, H. P. (1978). "Further notes on Logic and Conversation", in Cole P. & Morgan J.L. (eds), *Syntax and Semantics 9: Pragmatics*, (New York: Academic Press): 113-127.
- Jackenoff, Ray (1983). *Semantics and cognition*. Cambridge: MIT Press.
- Kaplan, David (1977/1989). 'Demonstratives', in Almog, Perry, and Wettstein (eds.), *Themes from Kaplan*. Oxford: Oxford University Press.
- Kleiber, George (1995a). «*Ici* on ne peut pas utiliser *là*», in A. Figueroa & J. Lago (éds), *Estudios en homenaje às profesoras Françoise Jourdan Pons e Isolina Sánchez Regueira*, Université de Saint-Jacques de Compostelle, Département de Philologie Française et Italienne: 133-146.

- Kleiber, George (1995b). «D'ici à là et vice versa: pour les aborder autrement». *Le Gré des Langues*. 8: 8-27.
- Kleiber, George (2008). «Comment fonctionne ICI». *Cahiers Chronos*. 20: 113-145.
- Klikovac, Duška (2006). „О употреби показних речи у српском језику“. *Кožнолинџвистичка пpоучавања српског језика*. (Београд: Сану): 125-143.
- Kordić, Snježana (2003). „Prilozi ovd(j)e / tu/ тамо/onamo/ovuda/tuda/onuda“. *Južnoslovenski Filolog*. 59: 81-103.
- Lyons, John (1976). *Semantics*. London: CUP.
- Moeschler, Jacques & Anne Reboul (1994). *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*. Paris: Seuil.
- Perret, Michel (1991). «Le système d'opposition *ici, là, là-bas* en référence situationnelle», in A. Eskénazi & M. Perret (éds), *Études de linguistique française à la mémoire d'Alain Lerond*, numéro spécial de LINX, (Nanterre: Université de Paris X): 141-159.
- Piper, Predrag (1983). *Zamenički prilozi*. Novi Sad: Institut za strane jezike.
- Piper, Predrag (1988). *Zamenički prilozi u srpsko-hrvatskom, ruskom i poljskom jeziku*. Beograd: Institut za srpskohrvatski jezik.
- Sperber, Dan & Deirdre Wilson (1986). *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Topolinska, Zuzana (1977). „Семантичка и синтаксичка дистрибуција заменичких коре-на *и-, об-, он-* у српскохрватском језику“. *Зборник Научног састанка слависта у Вукове дане*: 297-305.
- Schlenker, Philippe (2000). „A plea for monsters“. *Linguistics and Philosophy*. 26: 29-120.
- *
- Andrić, Ivo (2011). *Prokleta avlija*. Beograd: Sezam Buk..
- Ašić, Tijana (2011). *Dangete*. Beograd: Beobuk.

Tijana Ašić

ICI, LÀ, OVDE, TU: BETWEEN SENSE AND MEANING

SUMMARY

In this paper we analyze the semantics of the deictic adverbs in French (*ICI* et *LÀ*) and of their Serbian equivalents *ovde* (*here*) and *tu* (*there*). Though in the philosophy of language they are usually treated as procedural expressions without any semantic content, we are trying to prove that these adverbs are not semantically empty but have a lexical structure based on different cognitive and linguistic categories (space, time and person). Thus, we describe and explain the dissimilarities in the instructions with these two expressions which cause the differences in their standard, spatial and non-standard, abstract usage. In addition we point out the role of pragmatics (real world knowledge and implicatures) in their interpretation.

In the contrastive part of our work we investigate the differences in the syntactic behavior of the above mentioned French and Serbian deictic expressions.

Key words: semantics, pragmatics, deictic expressions, space, time

Tatjana Samardžija Grek
Université de Belgrade
Faculté de Philologie
tatjana.g.samardzija@gmail.com

PARTICIPES PRÉSENTS ET ADJECTIFS DÉVERBAUX DANS LES *CONFESSIONS* DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

L'Académie prononça le 3 juin 1679:
«La règle est faite; on ne déclina plus les participes présents.»
Dictionnaire Littré

La différence de sens grammatical opposant l'adjectif déverbal au participe présent est étudiée à travers l'analyse des faits statistiques concernant ces deux formes, puis en appliquant la typologie de McLure et Reed au corpus des adjectifs déverbaux dans les *Confessions*.

L'approche prototypique montre, d'un côté, le rôle de la perception dans la production des adjectifs déverbaux, mais aussi, de l'autre, d'importantes différences de contenu sémantique d'un adjectif déverbal à l'autre. Nous proposons donc une classification syntaxique et sémantique des adjectifs déverbaux fondée sur les variations d'aspect lexical du verbe de base, qui postule les grandes étapes du mécanisme d'adjectivisation transformant le participe présent en adjectif déverbal.

Mots-clés: participe présent, adjectif (dé)verbal, apposition, épithète, attribut, prototype, *Confessions*

1. INTRODUCTION

Malgré un regain d'intérêt toujours croissant, depuis un demi-siècle, pour les formes dites en *-ant* en français (participe présent, gérondif et adjectif déverbal¹), le dernier mot sur leurs propriétés et différences, syntaxiques et sémantiques, est loin d'avoir été dit.

La comparaison entre le participe présent et l'adjectif déverbal promet d'offrir plus de clarté, surtout que leur origine commune ne fait aucun doute et qu'ils ont été séparés² à une date relativement récente.

¹ Comme *déverbal* indique clairement la dérivation à partir d'une forme verbale, nous préférons ce terme, repris de O. Halmøy (2003), à celui d'«adjectif verbal», typiquement utilisé par la grammaire traditionnelle (Drašković 1956, Le Bidois 1968, Grevisse, McLure et Reed 1990, etc.)

² V. Drašković donne raison à P. Skok parlant de la scission «violente» d'une forme unique en participe présent et adjectif verbal (V. Drašković 1956: 91).

Comme le participe présent et l'adjectif déverbal disposent essentiellement de la même gamme de fonctions syntaxiques propres aux adjectifs, il est nécessaire de préciser en quoi diffèrent leurs natures adjectivales respectives. Autrement dit, en quoi et à quel degré ces deux formes sont-elles adjectivales, syntaxiquement et sémantiquement? Et, comme les adjectifs sont de plusieurs espèces, à quels adjectifs correspondent-ils, qualificatifs, relationnels ou autres ?

Notre attention porte notamment sur quelques propriétés des adjectifs déverbaux en comparaison avec le comportement adjectival des participes présents. Comme les résultats exposés se fondent et se limitent au corpus de ces deux formes tiré du texte intégral des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau³, nous ne prétendons nullement répondre intégralement et définitivement aux questions soulevées. Un corpus bien plus vaste devra mettre nos résultats à l'épreuve.

2. LE PARTICIPE PRÉSENT ET L'ADJECTIF DÉVERBAL: D'UNE FORME DEUX ?

Avant la décision académicienne du 3 juin 1679, et même, bien que très rarement, jusqu'à nos jours, le participe présent (PPR) est bien variable (*mettants le nez en terre* d'C. Estienne en 1564, *se mettants toutes dans un lict* d'H. d'Urfé en 1627, *cherchants plustost de l'utilité* chez B. Baro en 1628, *attendants les esprits de la haute vengeance* d'A. d'Aubigné en 1630 ou, de nos jours, des expressions juridiques comme *les ayants cause* et *les ayants droit*⁴). Ce n'est qu'à partir de la date mentionnée que s'impose une différence syntaxique nette: l'adjectif (dé)verbal, variable; le participe présent, invariable.

Les grammaires ne manquent pas d'en souligner la conséquence syntaxique majeure: le participe présent prend les compléments propres à un verbe, alors que l'adjectif déverbal (AD) accepte les compléments typiques d'un adjectif. Pour emprunter la terminologie de L. Tesnière⁵, les connexions supérieures d'un PPR sont adjectivales – il est épithète, attribut ou apposition (attribut libre) – mais ses connexions inférieures sont entièrement verbales; pour ce qui est de l'adjectif déverbal, à la fois ses connexions supérieures et inférieures sont bien celles d'un adjectif morphologique. Cela implique que le PPR, comme les autres participes, mérite bien son nom: il *participe*, selon son étymologie grecque et latine⁶, dans les propriétés syntaxiques et sémantiques de deux classes de mots – verbes et adjectifs. Par contre, les AD semblent ne plus se comporter comme des verbes.

Il est impossible que ces deux formes verbo-adjectivales régissent des compléments si différents sans que cela ne se répercute sur le plan de leurs sens grammaticaux respectifs. Or, il semble que ce plan n'ait pas été exploré suffisam-

³ Intégré dans la base de données *Frantext* (frantext.fr).

⁴ Grevisse 1988, § 887. Les exemples régulièrement cités comme ceux de Flaubert ou de Racine sont bien ambigus et permettent d'interpréter la forme variable comme un AD.

⁵ R. Obradović (2000: 6).

⁶ R. Obradović (2000: 5).

ment. Nous postulons que la catégorie de l'AD préserve un certain sémantisme verbal, correspondant aux idées de l'activité, de la transitivité, du progressif ou de l'itératif, et même du temps et du lieu, selon le degré inégal d'adjectivation des classes d'AD différentes.

Plus nombreuses sont les études confrontant le PPR au gérondif. V. Drašković (1956: 90) est un des premiers à démontrer que les fonctions syntaxiques du PPR et du gérondif sont bien distinctes – celles du gérondif correspondant aux compléments circonstanciels, et celles du PPR, aux adjectifs épithètes, attributs ou appositions. Si, toutefois, les gérondifs et les PPR partagent divers sens circonstanciels, nous espérons avoir montré récemment⁷ que cette intersection sémantique résulte du positionnement identique dans la phrase du PPR en fonction d'apposition, dominante dans le corpus (84% dans les *Confessions*), et du gérondif: les gérondifs et les PPR appositions peuvent se retrouver, en tant que compléments facultatifs et mobiles, dans les positions initiale, médiane et finale dans la phrase, où ils établissent un lien logique avec la prédication principale. Le PPR est, toutefois, subordonné au nom (d'habitude, le sujet de la principale), alors que le gérondif est régi directement par le prédicat principal.

Pour ce qui est de la différence entre PPR et AD, G. et R. Le Bidois considèrent que «le participe présent, par cela même qu'il énonce soit l'état⁸ soit l'aptitude à l'action (plutôt que l'action elle-même) peut faire fonction d'adjectif et par suite a paru longtemps susceptible de quelque déclinaison» (1968: 476, 477). Il semble que les auteurs traitent le PPR et l'AD d'une forme unique à deux fonctions, nommée «participe présent», variable ou non. Ils ajoutent que le PPR se borne souvent «à énoncer simplement un état, une habitude, une qualité», sinon, «quand [il] énonce vraiment, comme c'est son rôle propre et sa raison d'être, une action, c'est dans un jour, sous un rapport, non pas chronologique, mais logique.»

Pour W. von Wartburg et P. Zumthor, «le trait commun [des participes] est qu'[ils] expriment l'action, indépendamment des caractères internes de son processus, de façon adjectivale; c'est-à-dire qu'[ils] présentent l'action comme une qualité ou une propriété du sujet.» (249) Cette affirmation corrobore nos résultats de l'analyse des PPR appositions: le PPR présente le procès comme provenant de la nature même de l'entité désignée.

Pour ce qui est des formes variables comme *les ayants droit*, *les ayants cause*, *la partie plaignante*, *la maison appartenante*, *les tenants et aboutissants*, *une cause pendante*, *séance tenante*, *la cour séante*, etc. elles indiquent, selon G. et R. Le Bidois, «beaucoup moins l'action que l'état, l'état signalétique; elles qualifient, – ce qui, comme on sait, est le propre de l'adjectif: ce sont, au vrai, des adjectifs verbaux» (487).

⁷ L'article «Particip presentu u *Ispovestima Žan-Žaka Rusoa*» («Participe présent dans les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau»), à paraître dans les Actes du IVe colloque international „Applied Linguistics Today“, 12 – 14 octobre 2012.

⁸ Mis en gras par l'auteur du présent article.

Wartburg et Zumthor définissent l'AD: «Quand la pensée envisage l'action exclusivement comme une caractéristique du sujet (...) elle accorde le participe avec le nom, à la manière d'un adjectif» (252).

Qualité, propriété du sujet, caractéristique, état, habitude, ces qualificatifs utilisés tantôt pour le PPR, tantôt pour l'AD montrent l'impuissance à délimiter leurs sens respectifs.

Étudiant les AD dans le cadre de la théorie du prototype, R. McLure et P. Reed démontrent l'insuffisance de toutes ces définitions et distinctions. Ils ne traitent pas les adjectifs déverbaux isolément, mais au sein des collocations formées avec le nom régissant⁹, dans le but d'établir l'interaction sémantique entre les composantes de la collocation.

La contribution majeure de McLure et Reed à l'étude des AD consiste en l'hypothèse de l'existence d'un sens grammatical prototypique des AD, qu'il faut ajouter au sens du lexème verbal. L'AD signifie typiquement «une forme de l'entité désignée par le nom»: l'activité désignée par l'AD «affecte la chose dans sa totalité – détermine son mode d'être – sans que cette activité la définisse ou qu'elle lui soit substantielle¹⁰». Autrement dit, «toute structure *Nom+AD* est interprétable comme un lien spécifique entre une chose et son activité, lequel dépasse toujours, dans une certaine mesure, l'idée de pure contingence [...] Plus fort le lien, plus il est possible de dire que l'AD forme un 'alliage' avec le nom¹¹» (p. 255). Cela expliquerait pourquoi certains PPR n'ont pas d'AD correspondant: ils manquent de contenu spécifique qui marquerait une activité modalisante par rapport à un nom spécifique. L'essentiel est que cette modalisation du nom par l'AD repose sur la perception de la chose dénotée et de cette activité qui la marque¹². Par rapport au type d' «alliage» sémantique entre l'AD et le nom, les auteurs proposent six types de collocations. Il en sera question dans l'analyse des AD dans les *Confessions*.

3. LES PPR ET LES AD DANS LES *CONFESSIONS*

Notre comparaison des propriétés syntaxiques et sémantiques du PPR et de l'AD repose sur un corpus primaire comprenant toutes les formes en *-ant* dans

⁹ *Régissant* est un de ces AD dont la haute fréquence récente peut être suivie de près. De 68 formes au masc.sg. dans tout Frantext, aucune n'est adjectivale, mais nous retrouvons deux fém.sg., l'un du XIXe et l'autre du XXe siècle, aucun dans l'acception linguistique. A comparer avec la fréquente acception linguistique de *régissant(e/s)* sur Google. McLure et Reed (p. 249) offrent l'exemple du succès récent de l'AD *démaquillant(e/s)*.

¹⁰ «Our 'form' [corresponds to] the notion of an activity that affects a thing in its totality – determines its mode of being – while dispensing with the idea that this activity is defining or substantial" (p. 255). Il est à comprendre *substantial* comme opposé à *accidental*.

¹¹ P. 255: «any noun+VA construction ought to be interpretable as some typical specification of a bond between a thing and its activity that is always to some degree tighter than pure contingency [...] The tighter the bond, the more the VA may be said to 'coalesce' with the associated noun".

¹² Il ne faut pas toujours entendre *activité* comme une des classes de Z. Vendler, puisque les AD dénotent les procès internes (repérables moyennant la référence de l'entité) et externes (ancrés dans le temps-espace indépendamment de la référence de l'entité), bornés ou non.

les *Confessions* de J.-J. Rousseau: participes présents, gérondifs, adjectifs déverbaux et substantifs déverbaux (*le prétendant, le négociant, etc.*). En sont donc absentes les variations orthographiques comme *fatig(u)ant, présida/ent, etc.* Sur la totalité de ces 1994 formes en *-ant*, nous avons prélevé 277 attestations d'AD au masculin singulier, correspondant à 83 lemmes et 13,8% de formes en *-ant*.

À ces 277 AD, nous avons ajouté les AD au féminin et au pluriel pour constituer un corpus secondaire (100 lemmes en tout), avec la distribution suivante:

m.sg.	m.pl.	f.sg.	f.pl.	Tout
Ex. <i>frappant</i>	<i>frappants</i>	<i>frappante</i>	<i>frappantes</i>	
277	75	185	58	595

Par contre, les PPR sont la catégorie dominante non seulement dans les *Confessions*, mais dans le discours en général¹³; ils correspondent à 47% de notre corpus premier.

Bien que le PPR et l'AD fonctionnent comme adjectifs, et que toutes les fonctions propres aux adjectifs soient accessibles aux deux formes, les statistiques montrent clairement une répartition des fonctions bien distincte:

Fonctions du PPR	%	%	Fonctions de l'AD
Épithète restrictive	20 (2,1%)	398 (66,9%)	Épithète restrictive
Épithète détachée	23 (2,4%)	6 (1%)	Épithète détachée
Attribut du sujet	19 (2%)	134 (22,7%)	Attribut du sujet
Attribut de l'objet	24 (2,5%)	35 (5,9%)	Attribut de l'objet
Apposition (attribut libre)	796 (84%)	0	Apposition (attribut libre)
Construction absolue	55 (5,8%)	0	Construction absolue
	937	22 (3,7%)	<i>il y a d'AD / Rien d'AD</i>
		595	

Le PPR domine en fonction d'apposition, alors que les AD se répartissent entre épithètes et attributs. Pourquoi ? Ces chiffres, que nous disent-ils sur les différences sémantiques entre les deux catégories ?

Le sémantisme complexe du PPR résulte de l'adjectivation de sa prédication verbale. Il est d'un intérêt central pour comprendre le degré de cette adjectivation propre aux PPR de retenir que 84% de PPR du corpus primaire fonctionnent comme appositions. Cette fonction, si favorisée par les PPR, est bien périphérique pour

¹³ Escoubas-Benveniste *et alii* (2012).

les AD et adjectifs en général. L'apposition (ou attribut libre¹⁴) crée une relation indirecte entre le nom et son modificateur car le PPR apposition est séparé du nom au moins par la virgule dans le cas de l'antéposition; dans le cas des PPR appositions postposés, le sujet et son apposition participiale sont séparés par toute la prédication principale:

Je passai deux ou trois ans de cette façon entre la musique, les magistères, les projets, les voyages, flottant incessamment d'une chose à l'autre, cherchant à me fixer sans savoir à quoi, mais entraîné pourtant par degrés vers l'étude, voyant des gens de lettres, entendant parler de littérature, me mêlant quelquefois d'en parler moi-même, et prenant plutôt le jargon des livres que la connaissance de leur contenu. 5.279

Nous considérons que la préférence du PPR pour le rôle d'apposition provient directement de l'adjectivisation faible caractérisant le PPR dans toutes ses fonctions: cette adjectivisation est fonctionnelle et partiellement morphologique (comprenant la perte de certaines catégories verbales), mais elle n'atteint pas la complémentation verbale du PPR. La construction participiale développe ainsi une prédication seconde¹⁵, à distance de l'actant qu'elle est censée modifier¹⁶. Cela permet à la prédication participiale de modifier un nom distant tout en gardant la tension verbale. Nous rappelons que les positions initiale, médiane (la plus rare) ou finale des PPR, accessibles aussi au gérondif en tant que circonstant, caractérisent les compléments facultatifs et mobiles.

Le PPR est privé de catégories de personne et de temps, mais non de l'aspect. L'aspect sécant¹⁷ lui permet d'exprimer un procès en développement sans impliquer les bornes, ce qui, en même temps, corrobore l'adjectivisation participiale, laquelle tend à ignorer autant le temps *expliqué*¹⁸ (absence de temps) que le temps *impliqué*. Ainsi, s'il est vrai, au niveau de la langue-système, qu'à tout verbe correspond un PPR, notre corpus prouve que, en discours, les verbes d'état/opinion/sentiment, modaux et attributifs préfèrent largement ou exclusivement le PPR au GER, alors que le GER favorise les verbes ou les prédicats comprenant les repères temporel et/ou spatial¹⁹. Considérons la distribution des 20 lemmes en *-ant* les plus fréquents:

¹⁴ Une certaine différence des termes existe, puisque l'attribut libre réfère au nom par l'intermédiaire du verbe, alors que l'apposition est gouvernée directement par le nom; pourtant, O. Halmøy et bien d'autres les prennent pour synonymes dans le cas des PPR.

¹⁵ V. Herslund 2000; Halmøy 2008.

¹⁶ Cf. Stevanović, § 55, str. 54: «[Les attributs libres] sont rajoutés facultativement aux termes déjà déterminés. Cela leur accorde une certaine autonomie par rapport aux mots qu'ils complémentent, ce qui justifie, tout comme pour les appositions, le terme de c o m p l é m e n t.»

¹⁷ Wilmet 1997: 333.

¹⁸ Wilmet 1997: 313.

¹⁹ G. Kleiber parle des prédicats *spécifiants* ou *externes* qui «peuvent être localisés indépendamment de la localisation de l'individu particulier, parce que leur sens implique des points de référence spatio-temporels» (1981: 219, 220). Au contraire, les prédicats *nomiques* ou *internes* sont localisés indirectement, par leur incidence à un nom, sujet ou autre. Cf. *Un garçon est assis devant la maison* et *Un garçon est triste*.

Lemme	Total	GER	PPR
<i>voyant</i>	92	23	68
<i>étant</i>	63	0	63
<i>faisant</i>	59	30	28
<i>pouvant</i>	48	0	48
<i>ayant</i>	46	0	46
<i>attendant</i>	42	36	6
<i>sentant</i>	38	3	35
<i>sachant</i>	38	0	38
<i>disant</i>	30	14	7
<i>passant</i>	27	20	6
<i>trouvant</i>	27	2	25
<i>arivant</i>	18	13	4
<i>voulant</i>	18	3	15
<i>vivant</i>	18	1	11
<i>entrant</i>	17	12	5
<i>croyant</i>	14	0	12
<i>portant</i>	13	0	12
<i>semblant</i>	13	0	1
<i>caressant</i>	13	0	2
<i>marchant</i>	12	10	2

Même les formes *portant* et *trouvant*, dont le sens lexical entend des procès externes, apparaissent au PPR avec un sens bien modifié: alors que *portant* s'emploie dans les collocations comme *porter un nom/une signature, porter les moustaches/ les cheveux en queue, etc.*, *trouvant* s'emploie dans la structure attributive comme *me trouvant joli garçon, etc.*

Le type d'adjectivisation caractérisant le PPR est illustré par la phrase où la suite de participes passés et présents sont en apposition par rapport au sujet *je*:

Qu'on ajoute à cette disposition le local de ma situation présente; logé chez une jolie femme, caressant son image au fond de mon cœur, la voyant sans cesse dans la journée; le soir entouré d'objets qui me la rappellent, couché dans un lit où je sais qu'elle a couché. 3.153

Tous les participes, les deux PPR inclus, décrivent la situation externe du narrateur influant son «état d'âme». *Caressant*, interne, et *voyant*, externe mais itératif et tendant à l'habitude, sont des «attributs libres» (terme d'O. Halmøy correspondant plus ou moins à l'*apposition*) du sujet *je*. Des gérondifs correspondants s'attacheraient

à la forme verbale la plus accessible: *logé ... en caressant... en voyant...* Autrement dit, si les PPR sont juxtaposés aux participes passés *logé*, *entouré* et *couché*, des gérondifs équivalents seraient subordonnés au premier participe passé: *logé .. en caressant ... en la voyant...* .

Face à l'ambiguïté du PPR, hésitant entre son fonctionnement adjectival et sa rection nettement verbale, l'AD représente la phase avancée d'adjectivisation des formes verbales en *-ant*. J. Dubois²⁰ a bien remarqué que, tout en manquant de compléments verbaux, l'AD en sous-entend «l'ensemble des SN possibles, d'où l'interprétation sémantique de qualité permanente». Autrement dit, dans

Est-ce que la photographie est ressemblante [à un objet réel quiconque photographié]? (G. Flaubert, *Correspondance*, Z161, p. 370)

L'absence du complément au niveau syntagmatique désigne ainsi l'ensemble de compléments possibles.

L'AD est variable et fonctionne de préférence comme épithète; dans notre corpus, l'AD attribut est trois fois plus rare. Dans l'ensemble du Frantext (4248 textes), cette disproportion est bien plus accentuée, 1: 10 et même 1: 100.

4. Les types d'AD dans les *Confessions*

Afin d'analyser l'adjectivisation des AD, nous présentons la classification des 100 AD dans les *Confessions* suivant la classification de McLure et Reed, laquelle prend en considération: 1) le sens de l'AD; 2) le contenu du nom gouvernant l'AD; 3) le contexte qui les abrite.

Dans cette classification, le sens grammatical prototypique des AD se concrétise en six types.

Type A – Réalisation de la puissance transitive. Ce type de rapport modalisateur avec le substantif concerne les AD des verbes transitifs. La modalisation réalisée par l'AD présente son contenu comme à la fois réalisable et réalisé par l'entité à laquelle réfère le substantif, comme dans *un vide accablant* ou *un livre amusant*. Selon les auteurs, si un adjectif qualificatif (*une histoire drôle*) exprime la capacité inhérente de l'entité à amuser, et que la relative correspondante présente l'action d'amuser sans indiquer la capacité inhérente d'amuser (*une histoire qui amuse*), le propre de l'AV est de dire que l'entité est capable d'amuser et que cette capacité est réalisée dans *une histoire amusante*.

Le type A, dominant dans les *Confessions* autant par le nombre de lemmes (55) que par leur fréquence (66,4% du corpus), correspond aux AD: *accablant, aimant, amusant, attachant, attendrissant, attirant, caressant, charmant, choquant, compactant, consolant, consumant, défiant, dégoûtant, désobligeant, désolant, dévorant, dominant, édifiant, effrayant, embarrassant, entreprenant, étonnant, exigeant, faisant, frappant, gênant, glaçant, gluant, humiliant, inquiétant, insinuant, intéressant, menaçant, méprisant, mordant, obligeant, outrageant, pénétrant, perçant, piquant, plaisant, pressant, rappelant, ravissant, repoussant, révoltant, rongeur, séduisant, suivant, suppliant, touchant, tourmentant, tranchant*.

²⁰ Jean Dubois, *Grammaire française*, 1969: 141, in McLure et Reed 1990: 253.

Type B – Réalisation du potentiel intransitif. La collocation formée par l'AD du verbe intransitif et le nom exprime la puissance réalisée de l'entité qui se manifeste en elle-même, comme dans *humeur changeante*, *enfant obéissant* ou *homme fuyant*. Notons pourtant que, privé de complément, l'AD des verbes *obéir* et *ressembler*, indirectement transitifs en français, réfère dorénavant au nom-agent (*obéissant*, *ressemblant*) en tant que qualifiant, de sorte que la transitivité ne se sent plus. Ce changement de classe d'A à B est fréquent avec l'AD des verbes transitifs directs, surtout si le COD est d'habitude non animé (*ignorant*, *prévoyant*).

Le type B (16,6% du corpus; 30 lemmes) exprime la réalisation de la puissance intransitive: *accordant*, *allant*, *approchant*, *battant*, *brûlant*, *bruyant*, *compatissant*, *complaisant*, *coulant*, *endurant*, *errante*, *ignorant*, *important*, *imposant*, *languissant*, *liant*, *obéissant*, *persistant*, *pensant*, *pesant*, *portant*, *prévoyant*, *puant*, *raisonnant*, *remuant*, *ressemblant*, *suffisant*, *transcendant*, *trionphant*, *vivant*.

Type C – Modalisation par la génération des «sous-types». Ce type tout particulier produit des mots composés («sous-types» selon les auteurs); ces AD ne sont pas, comme les autres, des activités «effectuant une modalisation non définitoire mais totale de durée indéterminée» (p. 256) car *huant* et *volant* de *chat-huant* et *cerf-volant* définissent le sous-type d'une manière substantielle. Un *chat-huant* n'est pas *un chat qui hue*. C'est pourquoi il refuse l'attribut du sujet, la négation et les adverbes d'intensité: **le chat est/ n'est pas huant*; **un chat très huant*. Tout cela est possible pour les types A et B: *son ton est si touchant*; *cet état est très tourmentant*; *son ton est compatissant*; *cet homme n'est pas coulant*.

Dans les *Confessions*, le type C (1% du corpus) est représenté par 2 lemmes et trois mots composés: *chat-huant*, *cerf-volant*, *feuilles volantes*.

Type D – Modalisation par la phase de l'activité. Les collocations comme *le président sortant*, *le jour naissant* ou *la génération montante*²¹ désignent une phase de procès tendant à son terme. Ce procès modalise N de manière temporelle et non essentielle (à la différence de *cerf-volant*), et ce par rapport à la perception du locuteur à un moment donné.

Les AD du type D (3,8% du corpus) relevés dans les *Confessions* sont: *cessant*, *croissant*, *déclinant*, *mourant*, *naissant*, *tarissant*. Ce type affiche, dans les *Confessions* et dans la totalité des textes de Frantext, la plus grande aversion à la fonction d'attribut: 0 pour *cessant*, 1 pour *croissant*, 0 pour *déclinant*, 0 pour *tarissant*, mais 9 pour *naissant*. Ce n'est nullement le cas de *mourant*, souvent attesté comme attribut. Le type D vise une seule réalisation du procès spécifique, perçue sous l'aspect sécant. Ces AD préfèrent les verbes d'«accomplissement», selon la division de Z. Vendler, qui combinent la durée et le bornage.

Type E – Modalisation par l'activité exemplaire. Certains AD expriment l'activité typique ou le rôle de l'entité, comme *cratère fumant* ou *blessure saignante*. Selon McLure et Reed, ils correspondent à la paraphrase «cratère dans son rôle

²¹ Exemples de McLure et Reed (259).

fumant» ou «blessure dans son rôle saignant». Il s'agit plutôt d'une activité propre à un modèle de comportement. Or, les représentants de ce type, comme dans *eau dormante*, *campagne riante* ou *paysage souriant* (face aux inacceptables **l'eau dort*, **la campagne rit* et **le paysage sourit* à l'indicatif !), ne sont pas les seuls à justifier l'avis des auteurs selon lequel le sémantisme grammatical même des AD assigne un rôle naturel ou fictionnel aux entités – c'est, à un degré différent, le propre de tout AD.

Le type E n'est pas attesté dans le corpus des *Confessions*. Il semble d'ailleurs ne représenter qu'une variante non itérative des types A et B.

Type F – Modalisation par perception homogène. S'il est vrai que notre perception d'un objet prend en compte la *Gestalt*, l'ensemble perçu, il arrive habituellement qu'une propriété gagne notre attention plus que les autres pour marquer l'objet en totalité. Une activité peut marquer notre perception, de sorte que nous présentons l'entité comme modalisée: *thé bouillant*, *geste parlant*, *foule hurlante*, *couleur éclatante* ... Le type F (10,4%) est illustré par les AD suivants: *abondant*, *brillant*, *éblouissant*, *riant*, *saillant*, *traînant*, *tremblant*.

Or, cette définition même du type F ne correspond-elle pas à l'ensemble des AD ? Pour tous les types précédents, l'activité dénotée n'est-elle pas sélectionnée parmi les autres, pour modaliser l'entité qui y participe ?

Par rapport à la classification de McLure et Reed, P. de Carvalho²² se demande pourquoi les PPR comme *étant*, *pouvant*, *devant*, *sachant* et *ayant* n'ont pas d'AD correspondant (**pouvante*, *sachante*, *étants*, etc.). «La raison en est évidente: *pouvoir*, *devoir*, *savoir*, *valoir*, *être* orientent, par définition, le regard vers un comportement, une opération, une activité, une situation, etc. que conditionne la représentation attachée au contenu lexical de ces verbes. En d'autres termes, l'apport sémantique de ces verbes ne se laisse point concevoir comme une propriété 'essentielle²³' d'une entité déterminée [...]» C'est donc à travers une visée qu'il nomme «rétrospective» que notre esprit condense et transforme le contenu des «comportements, opérations, activités, situations» précédents en une «qualité permanente» (J. Dubois) exprimée par l'AD, comme dans *amusante*, *effrayante*, *liant*, *obéissants*, etc: pour *avoir amusé* on devient *amusant(e/s)*, mais le contenu de *avoir voulu/été/eu* n'aboutit pas à un trait particulier capable de se produire.

De l'autre côté, le PPR exprime la visée prospective d'un événement «engagé dans le temps» et incident à un actant (personne, chose, etc.), sans impliquer une expérience préalable. Nous dirions que le PPR exprime la réalisation (une ou multiple) en se taisant sur la puissance de l'être à la réaliser.

Or, nous affirmons que certains AD représentent un «chaînon manquant» entre les PPR, avec leur «prospective», et les AD prototypiques, basés sur la «rétrospective». McLure et Reed contestent l'affirmation de K. Togeby²⁴ (partagée,

²² Carvalho 2003: 115 *et seq.*

²³ En ce point Carvalho est en désaccord avec McLure et Reed, puisqu'il considère le contenu de tout AD comme «essentiel», ce qui n'est propre qu'au type C.

²⁴ McLure et Reed 1990: 249.

d'ailleurs, par V. Drašković, p. 82), selon laquelle à toute forme en *-ant* correspondrait un AD. Nous n'avons pas, il est vrai, trouvé un seul AD *amenant(e/s)*, *conduisant(e/s)*, *mettant(e/s)* et *retraitant(e/s)*, dont les auteurs nient bien l'existence. Néanmoins, nous en avons relevé un nombre non négligeable pour *cherchant(e/s)*, *attendant(e/s)*, *disparaissant(e/s)*, *avançant(e/s)*, que les auteurs prétendent introuvables. Ces attestations suggèrent le mécanisme possible de transformation des PPR en AD.

Avançant: une ample cape blanche très avançante de G. Flaubert, cette espèce de herse avançante et reculante d'E. de Goncourt, 3 (la/sa) mâchoire avançante d'A. Daudet et 1 de S. de Beauvoir, la partie avançante de G. Courteline, la tête/lèvre supérieure avançante de R. Bazin;

Cherchant: une voix paresseuse et cherchante et une lenteur cherchante de J. Malègue, des aveugles cherchants de P. Claudel;

Attendant: 2 (les/d') attendantes réponses de A. Gide, ces peuples obscurs et attendants de P. Claudel, navires attendants de P. Claudel;

Disparaissant: image disparaissante de C. Laurens, montagnes apparaissantes et disparaissantes de P. Claudel, cette forme disparaissante d'A. Cohen et non moins de 11 apparition(s) disparaissante(s) de V. Jankélévitch.

Le correcteur automatique des fautes réagit en soulignant ces collocations littéraires, lesquelles ne correspondent pas à un usage commun. Les écrivains cherchent à en élargir et à enrichir l'usage à la base du mécanisme existant. Quel en est le mécanisme ?

Plusieurs modèles se profilent déjà: 1° apparition disparaissante; 2° apparitions disparaissantes; 3° femme amusante; 4° lèvre avançante.

1° Bien moins fréquents, mais plus proches du sens grammatical des PPR, ces AD correspondent au type D ou, plus rarement, au type F selon McLure et Reed: ils désignent l'entité marquée par sa participation à une activité en cours, quel que soit l'aspect lexical du verbe de base. Tel est aussi l'AD dans *image disparaissante*. Les exemples des *Confessions* incluent *bourse tarissante*, *fermentation croissante*, possiblement *aveugles cherchants*, si *aveugles* est pris collectivement, de même que les AD *trionphant*, *tremblant*, *naissant*, *suppliant*, *survenant*, *surveillant*, etc.

2° L'étape suivante est illustrée par les AD qui impliquent l'itération du procès devenant une constante qui caractérise N. L'exemple *montagnes apparaissantes et disparaissantes* sous-entend que l'apparition et la disparition alternantes (notons le pluriel qui y concourt) devient la propriété qui caractérise les montagnes en question. Elles sont caractérisées par l'activité répétée. Ainsi est de *cette espèce de herse avançante et reculante*. L'itération domine aussi dans les PPR des *Confessions*.

3° La phase suivant l'adjectivation des AD sous 2) est celle caractérisant la grande majorité des AD des types A et B; elle constitue le prototype de l'AD. Ici, la «rétrospective» de Carvalho résume tant d'occurrences individuelles que l'itération n'est plus sentie dans le sens de répétition d'événements particuliers, bien

que le lexème verbal le suggère: *amusant, effrayant, ignorant, embarrassant, révoltant, menaçant* sont bien loin de l'idée d'amusements/ effrois/ révoltes/ menaces multiples. L'exemple de *chat-huant* témoigne de la transformation de l'activité en propriété distinctive. Un des signes de la perte de tension verbale est l'interprétation intransitive malgré la catégorie lexicale du verbe: *ignorant, endurant*. Cela est surtout le cas si le COD du verbe est non animé.

4° Très nombreux, les AD du dernier groupe cachent un prédicat interne, excluant le cadre spatio-temporel. Leur contenu est statique, sans dynamisme verbal – *attendantes réponses, navires attendants, une ample cape blanche très avançante*²⁵ – de sorte que la progression est impossible et que l'itération n'est pas perceptible, faute de bornes. Tels sont *important, saillant, brillant, ressemblant, puant, suffisant, embarrassant, riant*, etc. Les groupes 3° et 4° correspondent à ce que Grevisse nomme «un état sans délimitation dans la durée» (Grevisse 1969: 772).

CONCLUSIONS

Nous soutenons que ces quatre degrés d'adjectivisation des AD correspondent à un continuum. Car le degré 1° représente un seul procès en développement, dont le non-accompli peut être pris (tout comme l'a justement remarqué J. Dubois²⁶) pour «propriété durable». Tel est exactement le mécanisme du type D selon McLure et Reed (*génération montante*). Dès le degré 2° il y a itération, donc rétrospective, laquelle conduit à l'itération émuée en *capacité de faire* propre à 3°. La phase finale, dont *important* pourrait être l'emblème, rapproche l'AD de l'adjectif qualificatif prototype – l'interprétation de la forme ignore sa morphologie dé-verbale pour n'y voir qu'un simple adjectif.

Qui plus est, l'usage littéraire exceptionnel des AD témoigne que la frontière entre les domaines des PPR et AD n'est pas étanche et que le changement de la réalité et de sa perception peuvent introduire de nouveaux AD, comme le montre *démaquillant(e/s)*, un exemple de McLure et Reed, ainsi qu'un exemple propre à la linguistique – *régissant(e/s)*.

BIBLIOGRAPHIE

- Carvalho, Paulo de (2003). «'Gérondif', 'Participe présent' et 'adjectif déverbal' en morphosyntaxe comparative». *Langages*. 149: 100-126.
- Drašković, Vlado (1956). «Glagolski pridev, prilog sadašnjeg vremena i gerundijum u francuskom jeziku». *Pitanja književnosti i jezika*. III: 79-96.
- Escoubas-Benveniste, Marie-Pierre *et alii* (2012). «Contribution empirique à l'étude du gérondif et du participe présent en français parlé et écrit». XIèmes Journées d'Analyse statistique des Données Textuelles, JADT, Liège, 13-15 juin 2012.

²⁵ Notons que *très* force l'interprétation 3°, correspondant à un contenu bien adjectival; une *cape avançante* sans *très* pourrait s'interpréter comme 2° itératif: «qui a tendance à avancer».

²⁶ Jean Dubois, *Grammaire française*, 1969: 141, in McLure et Reed 1990: 253.

- Gettrup, Harald (1977). «Le gérondif, le participe présent et la notion de repère temporel.» *Revue Romane*. 12, 2: 210-271.
- Halmøy, Odile (2003). *Le gérondif en français*. Paris: Ophrys.
- Halmøy, Odile (2008). «Les formes verbales en –ant et la prédication seconde». *Travaux de linguistique*. 57, 2: 42-62.
- Herslund, Michael (2000). «Le participe présent comme co-verbe». *Langue française*. 127, 86-94.
- Kleiber, Georges (1981). «Relatives spécifiantes et relatives non spécifiantes». *Le Français moderne*. Vol. 49, n°3: 216-233.
- Le Bidois, Georges; Le Bidois, Robert (1968). *Syntaxe du français moderne*. Paris: Picard.
- McLure, Roger; Reed, Paul (1990). «A notional approach to French verbal adjective», in: *Meanings and Prototypes*, Tsohatzidis S. L. (Ed.) (London/New York: Routledge): 247-266.
- Obradović, Radmila (2000). *Particip prezenta i gerundijum kao glagolske forme u savremenom francuskom jeziku i ekvivalenti u srpskom jeziku*, thèse de doctorat, Faculté de Philosophie de Novi Sad.
- Papić, Marko (1984). *Gramatika francuskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Schnedecker, Catherine (2002). «Présentation: les adjectifs ‘inclassables’, des adjectifs de troisième type ?». *Langue française*. 136: 3-19.
- Stevanović, Mihajlo (1969). *Savremeni srpskohrvatski jezik. II Sintaksa*. Beograd: Naučna knjiga.
- Wartburg, Walther von; Zumthor, Paul (1947). *Précis de syntaxe du français contemporain*. Bern: Francke.
- Wilmet, Marc (1997). *Grammaire critique du français*. Bruxelles: De Boeck Duculot.

Tatjana Samardžija Grek

PRESENT PARTICIPLES AND VERBAL ADJECTIVES IN THE *CONFESSIONS* OF JEAN-JACQUES ROUSSEAU

SUMMARY

The domain of French verbal adjectives is presented as a continuum through the four possible phases of adjectivization of the present participle. The first phase presents a single activity in progress as a realization of a capacity (*génération montante*). The second transforms a repeated action into a characteristic of an entity. In the third phase, this repetition is no longer felt and has attained the status of quality. The final state of adjectivization is accessible particularly in verbal adjectives derived from stative verbs: here verbal semes are no longer active, and this unit has the status of a simple adjective.

Such view of the French verbal adjective explains at the same time its closeness and its difference in regard to the present participle.

Key words: present participle, verbal adjective, adjuncts, apposition, prototype, Confessions

Veran J. Stanojević
Université de Belgrade
Faculté de Philologie
veranva@gmail.com

QUELQUES ASPECTS DE L'INDÉFINITUDE EN FRANÇAIS ET EN SERBE¹

Cet article a pour but d'examiner les emplois spécifiques et non spécifiques des expressions *jedan* et *neki* en serbe par comparaison aux mêmes types d'emplois de l'article indéfini en français. Nous constatons qu'en plus du trait 'réfèrent inconnu de l'interlocuteur', que partagent les deux indéfinis serbes avec l'article indéfini français, le lexème *neki* est marqué, à la différence de *jedan* et de l'article indéfini, par le trait 'réfèrent inconnu du locuteur'.

Mots clés: indéfinitude, article indéfini, adjectifs indéfinis, lectures spécifiques, non spécifiques, serbe, français, sémantique.

1. INTRODUCTION

Tout comme l'article indéfini en français, les expressions *jedan* et *neki* peuvent être considérées comme des marqueurs de l'indéfinitude en serbe. Préposées au nom commun, elles rendent indéfini tout syntagme nominal (SN) qu'elles servent à former, mais à la différence de l'article indéfini, elles connaissent aussi des emplois pronominaux (*Neki su došli. Certains sont venus; Jedni rade, drugi se zabavljaju. Les uns travaillent, les autres s'amuse*nt). Nous étudierons dans ce travail l'usage de ces deux expressions du serbe par comparaison avec l'article indéfini en français en tenant compte du fait qu'un SN indéfini est susceptible d'avoir plusieurs interprétations dans les deux langues en fonction du contexte. Par ailleurs, l'(in)définitude en serbe peut ne pas être marquée du tout, un nom sans déterminant pouvant jouer le rôle d'un SN complet défini ou indéfini.² Sur ce point aussi le serbe diffère du français qui, étant une langue avec articles, requiert en général la présence d'un déterminant devant le nom afin d'assurer l'actualisation de ce dernier, c'est-à-dire le passage de la référence virtuelle à la référence actuelle du nom (Milner 1976: 64). Ainsi, une phrase comme en 1) peut être traduite en serbe de trois manières, y compris l'usage d'un nom nu en position d'objet direct.

¹ Ce travail est effectué dans le projet du MPNTR de Serbie n° 178002 *Langues et cultures dans le temps et dans l'espace*.

² Nous avons déjà effleuré un autre volet de ce problème, touchant à l'expression de la définitude en serbe par comparaison au français (Stanojević 2010, Stanojević 2012).

1) J'ai acheté *un livre*. (Kupio sam *jednu knjigu / neku knjigu / knjigu*.)

La possibilité d'employer un nom nu faisant office d'un SN complet en serbe, là où le français impose l'article indéfini (*un N* ou *des N*) comme dans l'exemple 1), signale non seulement que le serbe est une langue sans articles, mais aussi qu'il est nécessaire de prendre en compte le co(n)texte pour l'interprétation des SN dans cette langue. Cela dit, nous étudierons dans ce travail le rapport des lexèmes *jedan* et *neki* en serbe à l'article indéfini en français, en focalisant notre attention sur deux types d'interprétations référentielles, à savoir l'interprétation spécifique et l'interprétation non spécifique des SN dont ils font partie. Nous excluons donc de notre étude les emplois dits génériques de l'article indéfini (*Une société repose sur des valeurs; Un poisson ne s'attarde jamais en eau trop claire*), tout comme les emplois idiomatiques (p. ex. *mener une vie de bâton de chaise; avoir un verre dans le nez*).

L'intérêt de notre recherche réside tant au niveau des études contrastives (français-serbe et serbe-français) qu'au niveau de l'enseignement du français langue étrangère visant avant tout les apprenants serbophones.

2. SUR LE SENS DE L'INDÉFINI

Plusieurs théories des SN indéfinis ont été proposées dans la littérature, dont la plupart se ramènent à deux types principaux. Ce sont: des approches dites quantificationnelles et des approches dites dynamiques.³

Les approches quantificationnelles prennent leur origine dans les travaux des fondateurs de la logique moderne, Frege et Russel (Russel 1905, Frege 1892). Assertant l'existence d'au moins un individu qui satisfait le prédicat, les indéfinis de type *un N* (en anglais *a N*) sont à analyser, d'après cette famille d'approches, comme des quantificateurs existentiels. Ainsi la phrase en 2) sera-t-elle traduite dans le langage de la logique du premier ordre par la formule en 3), cette dernière faisant intervenir le quantificateur existentiel '∃x' (se glosant par 'il existe au moins un x') pour rendre compte de la contribution sémantique du SN indéfini *un étudiant*.

2) Un étudiant fume.

3) $\exists x[\text{étudiant}(x) \wedge \text{fume}(x)]$

Cette formule logique énonce explicitement les conditions de vérité de la phrase 2) à savoir qu'il existe un étudiant et que cet étudiant fume. Ce type d'approches a trouvé son implémentation compositionnelle⁴ dans les travaux de Montague

³ Pour une présentation détaillée des théories de l'indéfini, y compris les approches référentielles, voir Stanojević (2007).

⁴ Le principe de compositionnalité, dû à Frege, a été appliqué pour la première fois de manière systématique et dans sa version stricte par Montague. D'après ce principe la signification de toute expression complexe est fonction de la signification de ses parties constitutives et de la manière dont ces dernières sont syntaxiquement combinées.

(1973) et de ses successeurs, notamment dans le cadre de la théorie des quantificateurs généralisés (Barwise & Cooper 1981, Keenan & Stavi 1986), relevant de la sémantique dénotationnelle. Cependant des problèmes surviennent si l'indéfini se trouve sous la portée d'un opérateur incompatible avec la sémantique existentielle associée aux indéfinis. Il suffit de mentionner le cas des phrases dites 'donkey' pour s'en rendre compte:

- 4) Si un paysan possède un âne, il le bat.
 5) $\forall x \forall y [[\text{paysan}(x) \wedge \text{âne}(y) \wedge x \text{ possède } y] \text{ x bat } y]$

Dans ce type de phrases, illustré par l'exemple en 4), dont la représentation sémantique figure en 5), c'est plutôt le quantificateur universel qu'il faudrait utiliser pour représenter le sens de l'indéfini (Corblin 2002, Stanojević 2007), ce qui peut paraître pour le moins surprenant au vu du traitement habituel de l'indéfini en termes de la quantification existentielle. De plus, la représentation en 5) n'explique pas le fait que le quantificateur introduit par la protase de 4) puisse prendre portée large sur l'ensemble de la phrase hypothétique.

Les approches dites dynamiques en sémantique formelle, élaborées pour surmonter les limites et/ou les défauts des théories dénotationnelles d'inspiration montaguennne, à savoir le traitement de phénomènes discursifs tels que l'anaphore transphrastique et les relations temporelles, sont aptes à rendre compte des interprétations non existentielles de l'indéfini, y compris le traitement des phrases dites *donkey*. Il s'agit, notamment, de la *Théorie de la représentation du discours* – DRT (Kamp 1981, Kamp & Reyle 1993, et Heim 1983⁵). D'après la DRT un indéfini introduit dans le discours une variable individuelle qui peut être liée soit par un quantificateur explicite, soit, en l'absence d'un tel quantificateur, par le quantificateur existentiel invisible, suivant le mécanisme présumé dit de 'clôture existentielle' (Heim 1983). L'idée est que l'indéfini n'a pas de force quantificationnelle intrinsèque, de sorte que c'est le contexte qui la lui fournit (voir aussi Corblin 2009). Le contexte peut le faire explicitement, comme dans l'exemple 4) où c'est la conjonction *si* qui introduit le quantificateur universel non sélectif (Lewis 1975) pour lier la variable introduite par les indéfinis *un paysan* et *un âne*. Par contre, si le contexte ne contient pas d'opérateur explicite, le liage de la variable se fait automatiquement par la clôture existentielle consistant en l'introduction du quantificateur existentiel par défaut comme dans la représentation sémantique 7) de l'exemple 6).

- 6) Un paysan possède un âne.
 7) $\exists x \exists y (\text{paysan}(x) \wedge \text{âne}(y) \wedge x \text{ possède } y)]$

⁵ Irène Heim (1983) a proposé indépendamment de Kamp (1981) une théorie du même type (File Change Semantics), si bien qu'on utilise souvent le même terme pour désigner les deux théories, à savoir la Théorie de la représentation du discours (DRT – *Discourse representation theory*), même si au départ ce terme était réservé à la théorie de Kamp (Kamp 1981).

Il va de soi que, dans le cas de phrases comme *Un poisson ne s'attarde jamais en eau trop claire*, c'est l'opérateur générique fourni par le contexte qui lie la variable introduite par *un poisson*, produisant l'interprétation générique de la phrase (v. Carlson et Pelletier 1995, Beysade 2005).

De ce qui précède, nous retiendrons l'idée que l'indéfini n'a pas de force quantificationnelle propre, et que, en conséquence, c'est le contexte qui lui en fournit. Tout ce que fait un SN de type *un N* c'est d'introduire un individu discursif⁶ ayant le statut de variable et étant susceptible d'être lié par un quantificateur présent dans la phrase. En l'absence d'un tel opérateur c'est le contexte qui lui fournit la quantification existentielle, déclenchant le liage de la variable discursive par un quantificateur existentiel invisible, opérant au niveau du discours. L'interprétation existentielle peut alors être traitée comme une interprétation de l'indéfini parmi d'autres, contextuellement dépendante.

Cependant la quantification existentielle fournie par le contexte ne suffit pas à elle seule à rendre acceptables les phrases contenant un indéfini. En effet, Kleiber (2001: 50) met en avant que la nature du prédicat joue un rôle important dans ce sens. Ce sont les prédicats événementiels ou de localisation spatiale qui assurent l'existence du référent introduit par les SN indéfinis (voir les exemples 8-10). Il y a aussi des prédicats qui imposent la lecture dite partitive (exemple 11), la lecture non spécifique (12)⁷, alors que sous certaines conditions la lecture générique s'impose aussi (exemples 13 et 14).

- 8) Un accident a eu lieu hier soir à 21 heures sur l'autoroute.
- 9) Une voiture est dans le garage.
- 10) Du linge séchait dans la salle de bain.⁸
- 11) Une fille est blonde.
- 12) Jean veut épouser une Japonaise.
- 13) Une société repose sur des valeurs.
- 14) Un enfant se tait à table.

Partant de la sémantique supposée pour l'indéfini en français, à savoir sa sous-détermination quantificationnelle et l'introduction d'un individu discursif susceptible d'être lié soit par un quantificateur explicite, soit par un quantificateur existentiel invisible opérant au niveau du discours, nous nous demanderons dans la suite de ce travail quel est le rapport des lexèmes *jedan* et *neki* à l'article indéfini français et si les mêmes mécanismes interprétatifs sous-tendent les emplois de ces derniers. Nous nous bornerons ici à étudier deux des propriétés sémantiques que ces lexèmes partagent avec l'article indéfini, à savoir l'interprétation

⁶ Dans le cas de SN pluriels comme *des N*, il s'agit d'un individu discursif pluriel, c'est-à-dire d'un ensemble d'individus qui sont introduits dans la représentation discursive de la phrase (voir Corblin 2002).

⁷ La lecture non spécifique présuppose qu'aucun individu particulier décrit par le SN objet n'est visé par le locuteur.

⁸ L'article dit 'partitif' est ici traité comme forme de l'article indéfini sélectionnée par les noms massifs.

spécifique et l'interprétation non spécifique. Nous considérerons préalablement, dans la section suivante, les propriétés syntaxiques des lexèmes *jedan* et *neki*.

3. PROPRIÉTÉS SYNTAXIQUES DE *JEDAN* ET DE *NEKI*

Tout comme la forme *un (une)* est la même pour l'article indéfini et le numéral cardinal du français, une même forme en serbe *jedan (jedna, jedno)*⁹ peut fonctionner aussi bien comme numéral cardinal (voir exemple 15) que comme adjectif indéfini (16):

15) Napravio je *jednu* grešku. (Il a commis une erreur.)

16) On živi u *jednom* selu blizu Valjeva. (Il habite dans un village près de Valjevo.)

Voici quelques propriétés de l'indéfini *jedan (jedna, jedno)* en emploi numéral, dont il est dépourvu lorsqu'il se trouve en emploi adjectival:

a) *Jedan* en tant que numéral cardinal peut être modifié par l'adverbe de restriction *samo (seulement)*:

17) Napravio je *samo jednu* grešku u diktatu. (Il n'a fait qu'une erreur dans la dictée.)

b) En tant que numéral cardinal il accueille les modificateurs de nombre comme *bar (au moins), najviše (au plus), tačno (exactement)*:

18) Napravio je *bar/tačno/najviše jednu* grešku. (Il a commis au moins /exactement/au plus une erreur.)

c) Le numéral *jedan (jedna, jedno)* peut se combiner avec des expressions comparatives comme *plus de, moins de*:

19) Napravio je *više od jedne* greške (Il a commis plus d'une erreur).

En emploi adjectival, illustré par 20), *jedan* n'a aucune des propriétés a)-c).

20) Ostao sam da o tome porazgovaram s *jednim* kolegom. (Je suis resté avec un collègue pour en discuter).¹⁰

Dans certains cas, on peut hésiter sur le statut (numéral cardinal ou adjectif indéfini) à accorder à l'expression *jedan (jedna, jedno)*:

⁹ Il s'agit en fait d'un lexème se réalisant morphologiquement sous trois formes fléchies suivant le genre: *jedan* (masculin, nominatif), *jedna* (féminin, nominatif), *jedno* (neutre, nominatif).

¹⁰ Si, dans certains cas, on accepte de construire la phrase comme dans a-c), l'expression *jedan* sera considérée comme numéral cardinal (p.ex. *Ostaću da o tome porazgovaram bar s jednim kolegom*).

21) Kupio sam *jednu* knjigu. (J'ai acheté un livre.)

En 21) l'expression *jednu* est utilisée comme numéral si 21) est une réponse à une question comme *Combien as-tu acheté de livres?* Par contre, *jednu* est en emploi adjectival si le locuteur a l'intention de continuer à parler du livre qu'il a acheté.¹¹

L'expression *neki* (*neka, neko*) s'utilise exclusivement comme adjectif indéfini¹²:

22) Oženio je *neku* Francuskinju. (Il a épousé une Française.)

Les formes plurielles de *neki/neka/neko*, à savoir *neki*¹³/*neke/neka*, servent de pluriel supplétif aux formes singulières *jedan/jedna/jedno*: *jedan muškarac* (un homme) / *neki muškarci* (des hommes); *jedna žena* (une femme) / *neke žene* (des femmes), alors qu'il est plus difficile d'utiliser *jedan* au pluriel (p.ex. *??jedni muškarci*), sauf dans des cas particuliers et assez peu nombreux.¹⁴

Si *jedan* et *neki*, en tant que marqueurs de l'indéfinitude en serbe, sont substituables l'un à l'autre dans certains contextes, ils ne sont pas synonymes comme le prétendait Stevanović (1964: 320). D'après Milka Ivić *jedan* exprimerait tout juste la particularisation, tandis qu'avec *neki* on insisterait plutôt sur le fait que l'entité dénotée par l'indéfini n'est pas connue des interlocuteurs (Ivić 1971: 111).¹⁵

L'indéfini *jedan* est neutre quant au paramètre épistémique 'réfèrent connu/inconnu du locuteur'. Cette expression signale tout juste qu'avec *jedan* il n'y a pas besoin d'insister sur le caractère inconnu du phénomène dont on parle, alors que *neki* signifierait bien cette facette épistémique d'indéfinitude. Ceci explique que *jedan* soit nettement préférable à *neki* dans des exemples comme 23):

23) U Plivačkom savezu Jugoslavije ... postoji *jedan latentni sukob* između plivača s jedne i vaterpolista s druge strane. (Dans l'Association de natation de Yougoslavie il y a *un conflit latent* entre les nageurs d'un côté et les joueurs de water-polo de l'autre côté.)

¹¹ Le même type d'ambiguïté existe en français pour l'indéfini 'un'.

¹² Des usages pronominaux au pluriel ne sont pas exclus non plus, mais on ne s'y intéressera pas dans ce travail (p. ex. *Neki su došli. – Certains sont venus.*)

¹³ La forme nominative de *neki* au pluriel est identique à sa forme singulière (*neki čovek/neki ljudi*).

¹⁴ Les formes plurielles de *jedan, jedna, jedno*, à savoir *jedni, jedne, jedna*, ont une distribution restreinte. Le pluriel (*jedni, jedne, jedna*) s'utilise:

a) Si la forme plurielle signifie 'isti': *oni su jednih godina* (ils ont le même âge);

b) Avec des *pluralia tantum* (substantifs sans singulier): *jedne vile – une fourche; jedne makaze – une paire de ciseaux; jedne naočare – des lunettes; jedna vrata – une porte; jedna kola – une voiture*. Par défaut, les noms nus de ce type sont interprétés comme dénotant un objet (*Kupio je kola – Il a acheté une voiture*), même si la pluralité d'objets dénotés n'est pas exclue (*On prodaje kola – Il vend des voitures*)

c) En emplois corrélatifs (*jedni ... jedni; jedni ... drugi*): *Jedni sede, a drugi stoje* (Les uns sont assis, les autres sont debout). *Oni jedni drugima pomažu*. (Ils s'aident mutuellement) (Ivić 1971:115)

¹⁵ C'est pourquoi dans l'exemple suivant *neki* est nettement préférable à *jedan*: U Mahabharati postoji opis nekog strahovitog oružja, koje ubija brzo. (Ivić 111). (Dans le Mahabharata on trouve la description d'une arme redoutable qui tue vite.)

Nous nous appuyerons sur l'approche typologique de Haspelmath (1997), qui montre, entre autres, que les langues possèdent des éventails de formes d'indéfini ayant des degrés différents de sensibilité au contexte. En effet, certaines formes sont plus contraintes que d'autres quant à leurs possibilités interprétatives. Nous constaterons tout d'abord que *neki* admet plus difficilement que *jedan* l'interprétation baptisée par Haspelmath 'spécifique-connu', cette dernière signifiant que l'entité dénotée par le SN est connue du locuteur. Seul l'indéfini *jedan* admet sans trop de difficulté l'interprétation 'spécifique-connu' (voir exemple 24), n'excluant pas pour autant l'interprétation 'spécifique-inconnu', ce qui lui permet d'alterner avec *neki*, comme dans 25).

24) Pitaću jednu koleginicu koja to zna. (Je demanderai à une collègue qui le sait.)

25) Preporučio mi je neku/jednu knjigu. (Il m'a recommandé un livre)

Toujours est-il que pour utiliser *jedan* en serbe et l'article indéfini en français, il faut que le référent du SN soit inconnu de l'interlocuteur (Stanojević 2010). Sur ce point, d'ailleurs, les lexèmes *jedan* et *neki* se ressemblent et présentent en même temps des points communs avec l'article indéfini du français. Ce dernier, par ailleurs, admet les deux types de lectures spécifiques mentionnés (spécifique-connu et spécifique-inconnu).

4. JEDAN ET NEKI VIS-À-VIS DES INTERPRÉTATIONS SPÉCIFIQUES / NON SPÉCIFIQUES DE L'INDÉFINI EN FRANÇAIS

Dans les sections qui suivent, nous considérerons le comportement des lexèmes *jedan* et *neki* vis-à-vis de deux types d'interprétations de l'indéfini: les interprétations dites spécifiques et les interprétations non spécifiques. Nos analyses sont fondées sur un corpus d'exemples tirés du roman *Le cœur cousu* de Carole Martinez et de sa traduction en serbe.¹⁶ Notre choix de ces deux types d'interprétations a été motivé par le fait qu'il s'agit des lectures de l'article indéfini les plus fréquentes dans le roman analysé, bien plus fréquentes que la lecture générique ou la lecture dite partitive (voir section 2).

4.1 *Jedan* et *neki* vis-à-vis des interprétations spécifiques

L'analyse des exemples de notre corpus montre que *jedan*, à la différence de *neki*, n'est pas sensible à l'opposition épistémique référent connu-inconnu du locuteur. Nous constatons que *jedan* est plutôt neutre quant à cette opposition. Là où l'identité du référent d'un SN indéfini en français n'est pas pertinente, nous avons supposé que l'accent était mis tout juste sur la nouveauté du référent pour l'interlocuteur. Alors, nous nous attendons, si notre hypothèse de la neutralité de

¹⁶ Le roman a été traduit en serbe par Ana Jovanović (Karol Martinez, *Žensko zaveštanje*, Odiseja, 2010).

jedan est exacte, à ce que *jedan* soit préféré à *neki*. C'est bien ce qui se passe dans notre corpus dont voici quelques exemples:¹⁷

- 26) *Une araignée* tissait sa toile dans un coin de la pièce, suspendue à son fil. (p. 48); *Jedan pauk* je tkao mrežu u uglu sobe, okačen o svoju nit. (p. 18)
 27) La jeune fille s'empara d'un *cierge* que les femmes avaient laissé se consumer (...). (p. 56); *Uzela je jednu sveću* koju su žene ostavile da do kraja izgori (...). (22)
 28) Dans *un trou d'ombre*, quelques paillettes brillaient. (p. 76); *U jednom senovitom kutu*, zablitalo je nekoliko šljokica. (p. 32)

Dans certains cas on peut hésiter sur le choix du déterminant, ce qui veut dire que le narrateur peut insister sur le caractère inconnu du référent. C'est pourquoi dans l'exemple en 29) *neki* peut se substituer à *jedan*. La traductrice a choisi *jedan* pour insister sur la non pertinence du fait que le coq n'est pas connu du locuteur.

- 29) *Un coq* chanta dans les collines. (p. 211); *Jedan pevac* zapevao je u brdima. (p. 95)

Considérons maintenant les deux types d'interprétation spécifique de l'article indéfini et ses équivalents serbes. Ici, trois cas de figure se présentent. D'abord, le cas où *jedan*, ne commute pas avec *neki*, ensuite le cas où la commutation est possible, et, finalement, le cas où *neki* semble préférable à *jedan*.

4.1.1 *Jedan* ne commute pas avec *neki*

Il s'agit ici de l'interprétation spécifique-connu. Dans l'exemple suivant, le référent du SN *une bicoque*, étant connu du locuteur, *jedan* s'impose comme l'équivalent le plus naturel de l'article indéfini.¹⁸

- 30) Oui. Elle vit dans *une bicoque*, par là, à la sortie du pays. (p. 190). – Poznajem. *Živi u jednoj udžerici*, u onom pravcu, na izlazu iz sela. (p. 85)

L'exemple 31) illustre l'importance du point de vue du protagoniste du récit quant à l'opposition 'connu-inconnu'. L'indéfini *jedan* (*jedna, jedno*) s'impose dans la traduction serbe parce que la répétition de l'action dénotée par le prédicat *menait dans un champ de cailloux* implique que le champ de cailloux en question est connu du protagoniste du récit.

- 31) Là, inmanquablement, sa mère entra dans sa chambre au beau milieu de la nuit, lui jetait une couverture sur les épaules et la menait dans *un champ de cailloux* où, quelle que soit la saison, elle la lavait en murmurant d'énigma-

¹⁷ Je mets en italique les syntagmes indéfinis analysés. La traduction serbe est donnée juste à la suite de l'exemple français.

¹⁸ *Neki* laisserait entendre que le locuteur ne sait rien sur la bicoque en question ce qui serait contraire aux faits, d'autant plus que le locuteur indique le chemin de la bicoque à l'allocataire.

tiques prières. (p. 27); Tada bi redovno njena majka ulazila u sobu usred noći, prebacivala joj čebe preko ramena i odvodila je na *jedno šljunkovito mesto* gde bi je prala bez obzira na godišnje doba, mrmrlajući zagonetne molitve. (p. 8)

Il en va de même dans l'exemple suivant, dans lequel la jeune femme en question est connue de l'acteur de la scène:

- 32) Il aime *une jeune femme* en secret, cette cousine à l'éventail rouge sang qui inspira à Frasquita sa première oeuvre. (p. 143); U potaji je voleo *jednu devojku*, onu rođaku s krvavo crvenom lepezom koja je Fraskiti za njeno prvo delo poslužila kao uzor i nadahnuće. (p. 64)

4.1.2 *Jedan* commute avec *neki*

Dans l'exemple 33), le SN *une voix d'homme* n'est pas connu du protagoniste du récit ce qui laisse, en principe, la liberté au traducteur quant au choix de l'indéfini approprié en serbe (*jedan* ou *neki*). La traductrice a opté pour *jedan*. Avec *neki* le caractère inconnu de la voix d'homme aurait été souligné plus qu'avec *jedan*.

- 33) (...) elle oubliait peu à peu sa peur, elle entendit *une voix d'homme* dire un chiffre dans son dos. Elle eut à peine le temps de se cacher derrière le tronc qu'elle observait. (p. 37); (...) postepeno je zaboravila svoj strah. Ali se upravo tada začuo *jedan muški glas* iza njenih leđa: izgovorio je neki broj. Jedva je imala vremena da šmugne iza svog stabla (p. 13)

Il en va de même dans l'exemple suivant:

- 34) Dans la plus grande des grottes souterraines, celle qu'Angela et Pedro ont nommée l'ancre du dragon, la voix la pousse à s'engager dans *un puits étroit et pentu* qu'elle n'a jamais exploré encore. (p. 289) U najvećoj podzemnoj špilji, onoj koju su Anhela i Pedro prozvali zmajevom jazbinom, glas joj je rekao da uđe u *jedan uski i okomiti prolaz* koji dotle nije istražila. (p. 129)

4.1.3 *Neki* à interprétation 'spécifique inconnu' l'emporte sur *jedan*

Dans l'exemple 35) l'usage de l'adjectif *mystérieux* met l'accent sur le caractère inconnu du référent du SN *un mal mystérieux*. Même s'il n'est pas complètement exclu, l'usage de *jedan* serait moins apte à produire le même effet d'indéfinitude.

- 35) Sa famille maternelle avait été décimée par *un mal mystérieux* en même temps que la moitié du village et, à quarante-cinq ans, (p. 28) Bila je jedini-ca. Porodicu s majčine strane desetkovala je *neka nepoznata bolest*, koja je usmrtila pola sela. (p. 8)

Il en va de même dans l'exemple suivant où c'est l'adjectif *inconnu* qui met en relief le caractère non connu de la langue dont il est question:

- 36) *Une langue inconnue* possédait cette femme arrachée à elle-même par la douleur. (p. 307); *Neki nepoznati jezik* kao da je u svojoj vlasti držao tu ženu koju je bol otrgao od nje same. (p. 137)

Dans l'exemple suivant le contexte suffit à présenter le référent du SN *une voix* comme inconnu pour le locuteur/narrateur:

- 37) Alors *une voix* s'élève dans la nuit. (p. 31); Tada iz mraka izranja *neki glas*, ali ne nalik majčinom. (p. 10)

Le frémissement qu'a senti la mère de la narratrice de 38) a quelque chose d'inattendu et par conséquent d'inconnu pour elle, d'où le choix de *neki* dans la traduction:

- 38) Un jour, alors qu'elle le nourrissait, ma mère sentit *un frémissement* dans l'échine de son homme. Quelque chose s'éveillait. (p. 101); Jednoga dana, dok mu je davala hranu, majka je osetila *neko strujanje* kroz kičmu svog čoveka. (p. 44)

Dans certains cas, pour des raisons stylistiques, *jedan* a été choisi à la place de *neki*. Ainsi, dans l'exemple 39) la traductrice a utilisé *jedan* pour éviter la répétition de *neki*. De plus, son choix est légitime du fait que, comme on l'a déjà dit, *jedan* n'exclut pas l'interprétation 'inconnu du locuteur/narrateur' du récit.

- 39) On entend *un cri* de femme et *un couple* à moitié débraillé, venu là pour éviter les oreilles des vivants et jouir du silence des morts, s'enfuit à toutes jambes. (p. 30); Čuje se *neki ženski krik* i *jedan par*, dopola bez odeće, koji je tu došao da bi se skrio od ušiju radoznalaca, da bi uživao u mîku, u bezglasju mrtvih duša, naglo se daje u bekstvo. (p. 10)

4.2 *Jedan* et *neki* vis-à-vis des interprétations non spécifiques et l'article indéfini en français

Il est bien connu que l'article indéfini en français connaît, entre autres, des emplois dits non spécifiques. Il s'agit, en fait, d'emplois tels que *Pierre veut épouser une Française* (= n'importe laquelle), dans lesquels l'existence du référent du SN indéfini n'est pas assurée.

Le choix du prédicat est crucial pour ce type d'interprétation. Il s'agit des verbes qui ne garantissent pas l'existence du référent, étant donné qu'avec eux les états de choses qu'ils dénotent ne sont pas avérés: ils relèvent plutôt du domaine du possible.

Nos analyses montrent que le déterminant *neki* est prédominant dans ce type d'emplois (voir exemples 40-42). Même si *jedan* à valeur non spécifique n'est pas a priori exclu, nous n'avons relevé aucun exemple dans notre corpus illustrant cet emploi de *jedan*.

- 40) Elle attendait *un signe*: le lever du jour, une lumière. (p. 136); Čekala je *neki znak*: izlazak sunca, neko svetlo... (p. 60)
- 41) On cherchait *une issue*, une façon de faire cesser ce scandale, on se torturait en suppositions, on grimaçait de colère. (p. 76). Tragala je *za nekim izlazom*, načinom da okonča tu nedopuštenu situaciju, sablažnjivu, neizdržljivu. (p. 33)
- 42) J'ai cherché dans tous les coins *des hardes* pour les changer, mais ces gars-là se lavaient habillés (p. 266). Svuda sam tražila *neke prnje*, bilo kakve, da ih presvučem: momci su se oprali tako obučeni. (p. 118)

Il semblerait que *jedan* est moins apte à exprimer ce sens, vu sa préférence pour la lecture 'spécifique-connue' à la différence de *neki* qui penche plutôt du côté de l'inconnu.

5. CONCLUSION

Nous avons examiné les emplois dits spécifiques et non spécifiques des indéfinis *jedan* et *neki* afin de les comparer aux mêmes types d'emplois de l'article indéfini en français. Nous avons montré que les indéfinis étudiés dans les deux langues partagent certaines propriétés sémantiques et notamment le trait 'référent inconnu de l'interlocuteur'. *Neki* possède en plus le trait 'référent inconnu du locuteur', auquel sont indifférents aussi bien *jedan* en serbe que l'article indéfini *un* en français. Autrement dit, *jedan* s'avère neutre quant au paramètre référent connu/inconnu du locuteur d'autant plus qu'il peut se substituer à *neki* dans certains contextes spécifiques. Notre analyse du corpus montre aussi le rôle que peut avoir le point de vue du protagoniste du récit dans des textes narratifs quant à l'opposition référent connu/inconnu. L'emploi de *neki* pourrait alors être le signe que le référent n'est pas connu du protagoniste du récit et non seulement du locuteur. Dans les contextes non-spécifiques c'est *neki* qui l'emporte sur *jedan* comme équivalent de l'article indéfini, ce qui reflète indirectement la préférence de *jedan* pour les lectures dites spécifiques.

Enfin, il serait intéressant d'étudier les contraintes qui pèsent sur l'emploi d'un nom nu à référence indéfinie, comme dans l'exemple *Kupio je kola* (Il a acheté une voiture.).

RÉFÉRENCES

- Barwise, J. & Cooper, R. (1981). «Generalized Quantifiers and Natural Language». *Linguistics and Philosophy*. 4: 159-219.
- Beyssade, C. (2005). Les définis génériques en français: noms d'espèces ou sommes maximales. In C. Dobrovie-Sorin (éd.), *Généricité et noms nus*. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes: 33–63.
- Carlson, Greg N. & Pelletier, F. J. (1995). *The Generic Book*. Chicago: University of Chicago Press.
- Corblin, F. (2002). *Représentation du discours et sémantique formelle*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Corblin, F. (2009). «La vocation existentielle des pronoms indéfinis». *Filološki pregled*. XXXVI, 2009/2:171-183.
- Carlson, G. & F. Pelletier (1995). *The Generic Book*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Frege, G. [1892] (1962). “Über Sinn und Bedeutung”, *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, éd. Pad G. Patzig, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 40-65.
- Haspelmath, M. (1997). *Indefinite pronouns*. Oxford: Oxford University Press.
- Heim I. (1983). «File Change Semantics and the Familiarity Theory of Definiteness», in *Meaning Use, and Interpretation of Language*, Bäuerle R. et al (eds.), (Berlin/New York: de Gruyter): 164-189.
- Ivić, M. (1971). „Leksema jedan i problem neodredenog člana”. *Zbornik za filologiju i lingvistiku*. XIV/1: 103-120.
- Kahane, S. (2007). «La distribution des articles du français», in *Parcours de la phrase – Mélanges offerts à Pierre Le Goffic*, M. Charolles, N. Fournier, C. Fuchs & F. Lefeuve (eds.) (Ophrys, Paris): 159-174.
- Kamp, H. & Reyle U. (1993). *From Discourse to Logic*. Dordrecht: Kluwer.
- Keenan, E. & Stavi, J. (1986). «A Semantic Characterisation of Natural Language Determiners». *Linguistics and Philosophy*. 9: 254-326.
- Kleiber G. (2001). «Indéfinis: Lecture existentielle et lecture partitive», in: *Typologie des groupes nominaux*, Kleiber G., Laca B. et Tasmowski L. (eds), (Rennes: Presses universitaires de Rennes): 47-97.
- Lewis, D. (1975). «Adverbs of Quantification», in *Formal Semantics of Natural Language*, ed. by Edward L. Keenan (Cambridge: Cambridge University Press): 3-15
- Milner, J. C. (1976). «Réflexions sur la référence». *Langue française*. 30: 63-73.
- Montague, R. (1973). «The proper treatment of quantification in ordinary English», in *Approaches to Natural Language*, Hintikka et al. (eds), (Dordrecht: Reidel): 221-242.
- Russel, B. (1905). «On denoting». *Mind*: 497-493.
- Stevanović, M. (1964). *Savremeni srpskohrvatski jezik I*. Beograd: Naučno delo.
- Stanojević, V. (2007). *Les noms de nombre en français. Essai de sémantique formelle*. Beograd: Filološki fakultet u Beogradu.
- Stanojević, V. (2010). O nekim aspektima referencijalnosti u francuskom i u srpskom jeziku, *Interdisciplinarnosti i jedinstvo savremene nauke*, knjiga 4, tom I. Pale: Univezitet u Istočnom Sarajevu: 155-167.
- Stanojević, V. (2012). De la référence définie en serbe par comparaison avec le français, In: *Les Etudes françaises aujourd'hui*. Belgrade: Faculté de Philologie et Association de coopération culturelle Serbie-France: 271-283.

Veran Stanojević

SOME ASPECTS OF INDEFINITENESS IN FRENCH AND SERBIAN

SUMMARY

The aim of this paper is to examine the so called specific and non specific interpretations of the expressions *jedan* and *neki* in Serbian by comparison to the same types of uses of the French indefinite article. We note that in addition to the feature ‘referent unknown to the interlocutor’,

shared by both Serbian and French markers of indefiniteness, the lexeme *neki* is marked, unlike *jedan* and the indefinite article in French, by the feature 'referent unknown to the speaker'. In other words, *jedan* is neutral with respect to the parameter referent known/unknown to the speaker as it can replace *neki* in certain specific contexts. Moreover, in the contexts which favor a non specific interpretation *neki* is preferred to *jedan* like an equivalent of the French indefinite article, which indirectly reflects the preference of *jedan* for the so called specific readings.

Key words: indefiniteness, indefinite article, indefinite adjective, specific readings, non-specific, Serbian, French, semantics

Ljubica Vlahović, Ružica Seder
Université de Novi Sad
Faculté de Philosophie
violavolland@eunet.rs, seder@sbb.rs

L'EMPLOI DU SUBJONCTIF FRANÇAIS ET DU CONJONCTIF ITALIEN EXPRIMANT UN FAIT HYPOTHÉTIQUE DANS LES PROPOSITIONS COMPARATIVES¹

Dans cet article nous étudions, par la méthode d'analyse contrastive, quelques aspects de l'emploi du subjonctif et du conjonctif selon qu'ils expriment un phénomène réel, potentiel ou hypothétique dans les propositions comparatives. Partant des définitions respectives des deux modes traduisant l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé, nous analysons leurs emplois dans les propositions comparatives, surtout dans celles qui expriment la comparaison des phénomènes posés comme hypothétiques (supposés). L'analyse contrastive part du français vers l'italien mais nous examinerons aussi des équivalents correspondants dans la langue serbe.

Mots clés: mode, subjonctif, conjonctif, analyse contrastive, subordonnée comparative, hypothèse

1. INTRODUCTION

Avec d'autres facteurs nécessaires, le mode verbal indique la modalité de la phrase et l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé. Les modes manifestent différentes manières d'envisager le procès. En français, l'indicatif présente le procès dans sa réalité, c'est le mode qui énonce, constate des faits réels. Ayant la possibilité d'exprimer la réalité et d'actualiser le procès, l'indicatif s'oppose au subjonctif, mode subjectif, qu'on utilise pour exprimer les procès voulus, supposés ou envisagés, c'est-à-dire des procès dont la réalisation n'est pas certaine. En italien, l'indicatif (it. l'indicativo) présente aussi le procès dans sa réalité tandis que le conjonctif (it. il congiuntivo) le montre dans sa virtualité: «Le conjonctif exprime un certain éloignement de la réalité ou de la constatation objective, présentant l'action ou le procès comme quelque chose de désiré, voulu, supposé, ou comme quelque chose qui nous fait peur (...).» (Serianni 1988)

¹ Cet article a été écrit dans le cadre du projet *Les langues et les littératures dans le temps et dans l'espace*, No. 178002, du Ministère de la Science et du Développement technologique de Serbie.

Dans une phrase où l'on compare deux phénomènes en vue d'établir entre eux une relation d'égalité, de conformité, d'inégalité, d'identité ou d'altérité, le phénomène pris pour échantil peut être posé comme réel, éventuel ou hypothétique.

Cet article porte sur les propriétés et les valeurs des modes en français et en italien et sur l'analyse contrastive des subordonnées comparatives françaises et italiennes qui vise à révéler des ressemblances et des différences entre leurs modalités, dues aux systèmes des deux langues romanes.

2. LE MODE VERBAL EN FRANÇAIS ET EN ITALIEN

L'analyse contrastive des fonctions du mode dans les subordonnées comparatives françaises et italiennes s'appuie sur différentes interprétations de la catégorie du mode telles que données dans les dictionnaires et grammaires des deux langues.

Selon le *Dictionnaire de linguistique*, «Le mode est une catégorie grammaticale associée en général au verbe et traduisant (1) le type de communication institué par le locuteur entre lui et son interlocuteur (statut de la phrase) ou (2) l'attitude du sujet parlant à l'égard de ses propres énoncés». (Dubois et al. 1973: 321).

Au sujet du mode verbal Le Goffic signale:

L'opposition décisive est entre l'indicatif et les autres modes. L'indicatif est le mode du jugement, de l'assertion (affirmative ou négative), c'est-à-dire le mode par lequel le locuteur s'engage en présentant comme certain ce qu'il dit. C'est le mode (exclusif) par lequel peut passer l'expression de la vérité. Le subjonctif indique une suspension du jugement: le contenu propositionnel est pris en considération, sans jugement prononcé. Il est par conséquent naturel que ses emplois comme prédicat d'une phrase indépendante soient restreints, et qu'il soit usité essentiellement en subordonnée (comme son nom l'indique). (Le Goffic 1993: 93-94).

M. Grevisse et A. Goosse présentent les modes divisés en modes *personnels ou conjugués*: l'indicatif, l'impératif, le subjonctif et en *modes impersonnels ou non conjugués*: l'infinitif, le participe, le gérondif et ils définissent leurs fonctions. Par les définitions, les auteurs opposent l'indicatif au subjonctif:

L'indicatif est le mode des phrases déclaratives et des phrases interrogatives. Il s'emploie aussi pour des verbes qui sont prédicats de propositions (et non des phrases). C'est le mode du fait. Le subjonctif est le mode des phrases impératives et des phrases optatives, pour les personnes manquant à l'impératif. Il est fréquent aussi pour les verbes qui sont des prédicats de propositions, et non des phrases; il indique alors que le locuteur ne s'engage pas sur la réalité du fait. (Grevisse et Goosse 1995: 242)

À propos du conditionnel, ils notent qu'il a été souvent considéré comme un mode, et que les linguistes le placent généralement aujourd'hui à l'intérieur de l'indicatif.

La langue italienne possède les mêmes modes que le français, auxquels on attribue les mêmes valeurs sémantiques, sauf qu'en italien le gérondif est, lui aussi, communément considéré comme mode. Les définitions de cette catégorie verbale sont très semblables à celles traitant du mode en français: le mode est défini comme catégorie qui indique «le type de communication que le sujet parlant établit avec son interlocuteur» (Moretti-Orvieto 1983: 8, dans Serianni 2005: 382), ou bien «de divers points de vue, de diverses attitudes psychologiques, de divers rapports communicatifs avec celui qui écoute: certitude, possibilité, désir, ordre, etc.» (Dardano-Trifone 1997: 278) Autrement dit, le mode «fournit l'information sur l'attitude du sujet parlant par rapport à l'action – présentant une certaine action soit comme réelle, irréal (imaginaire ou désirée), ou possible, ou dont l'accomplissement est voulu, nécessaire.» (Rigotti-Schenone 1988; Moderc 2006)

Les auteurs attribuent les propriétés suivantes au monde conjonctif: «Le conjonctif présente les actions, les situations ou les faits comme incertains, désirés, possibles, dont la réalisation est douteuse mais qui sont cependant liés à une opinion (attitude), désir, volonté personnelle.» (Patota 2003: 149) Raffaello Fornaciari trouve que «le conjonctif présente une action ou un état comme absolument possibles, sans les présenter comme dépendants d'une certaine condition» (Fornaciari 1881: 117). Dans *Grande grammatica italiana di consultazione* (Renzi et al. 2001), on distingue trois principaux types de conjonctif, ayant en commun le fait qu'ils ne se trouvent pas dans les propositions qui reproduisent un certain fait, (...) représentant en même temps l'objectif de la communication. Il s'agit de: 1.) conjonctif volitif (*congiuntivo volitivo*), 2.) conjonctif dubitatif (*congiuntivo dubitativo (epistemico)*), et 3.) conjonctif «factif» (*congiuntivo tematico, o fattivo, di valutazione*) qui peut être considéré comme non-marqué du point de vue de la modalité.² E. Rigotti et P. Schenone (1988) trouvent que le conjonctif suggère habituellement qu'on ne parle pas de faits ou des situations réels. Ils précisent pourtant que dans certains emplois, (par exemple, après une principale exprimant des sentiments) il désigne un fait réel, ce qui correspondrait au conjonctif «factif» que nous venons de décrire.

Il en est de même dans les œuvres serbes traitant de grammaire italienne, où on trouve les définitions suivantes du conjonctif: «(...) par le conjonctif, on exprime les actions (ou états) imaginaires, appartenant au domaine du souhait, de l'espoir, des suppositions, du doute, de la crainte, des états d'âme (...), aussi bien que toutes les actions (ou états) que le sujet parlant (ou l'écrivain) voit comme incertaines, possibles ou impossibles, et dont la réalisation, d'habitude, ne dépend pas de sa propre volonté. Tandis que les procès verbaux exprimés par l'indicatif appartiennent au domaine du réel et de l'objectivité, les actions ou états exprimés par

² Il s'agit du conjonctif utilisé dans les phrases du type: *Gli dispiace che Martina sia già partita. Ero felice che fossero venuti.* Dans ces cas-là, ni la véracité du contenu de la proposition subordonnée, ni la certitude du sujet parlant sur sa véracité ne sont mis en question: le sujet parlant suppose que le contenu de la subordonnée est réel, vrai (ce qui est indispensable dans ce type d'énoncés, vu que l'on peut être triste ou heureux uniquement à cause d'un fait considéré comme vrai).

le conjonctif renferment la subjectivité et l'hypothèse.» (Terić 2005: 70). La définition suivante nous offre une description plus ou moins semblable à la précédente:

Le conjonctif est le mode verbal qui désigne un monde imaginaire, irréel, désiré. Par l'emploi de ce mode le sujet parlant n'impose pas sa propre attitude (l'emploi de l'indicatif produit justement l'effet contraire). Recourant au conjonctif, le sujet parlant montre son hésitation, son incertitude, sa réserve par rapport à l'objet de la conversation. (Moderc 2006: 341)

Quant au serbe, dans *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva* (Dictionnaire encyclopédique des termes linguistiques), la modalité de la phrase est définie comme l'attitude du locuteur à l'égard de la véracité de l'énoncé sur les faits de la réalité, qui peut être exprimée par les formes du mode, les particules modales et l'intonation.

Le mode verbal traduit la qualité de l'action verbale ou l'attitude du locuteur à l'égard de l'action énoncée. (Simeon 1969: 838, 866)

M. Stevanović définit le mode comme «l'attitude personnelle à l'égard des procès indiqués par le verbe». Il remarque qu'en serbo-croate, outre les modes qui sont porteurs primaires des valeurs modales, les temps verbaux peuvent aussi avoir cette fonction. Des nombreux modes qui existaient jadis en serbo-croate (et dans d'autres langues slaves), ne sont usités aujourd'hui que l'impératif et le conditionnel. Tout en indiquant, en premier lieu, l'ordre et l'éventualité, ces deux modes (les seuls de la langue) ont acquis d'autres valeurs modales complémentaires. Stevanović ne range pas l'indicatif parmi les modes. Il le considère comme une catégorie particulière à l'intérieur du système des temps verbaux, de laquelle les modes se distinguent de manière notable. Un temps indicatif désigne une action par rapport au moment de la parole, et un temps relatif désigne une action par rapport à un autre moment (du passé ou du futur).

Aux formes verbales appelées par tradition *conditionnel*, Stevanović donne le nom de *potentiel*, vu que ces formes, hormis la valeur du conditionnel, ont plusieurs autres valeurs modales qui ne contiennent aucune condition, alors que presque toutes, y compris la valeur du conditionnel, contiennent une éventualité. (Stevanović 1979, II: 701-702; 710-711)

3. LE MODE VERBAL DANS LES SUBORDONNÉES COMPARATIVES EN FRANÇAIS ET EN ITALIEN

La comparaison de deux phénomènes en vue d'instituer entre eux une relation d'égalité, de conformité, d'inégalité, d'identité ou d'altérité, s'exprime par une phrase comparative qui renferme, entre autres facteurs nécessaires, un mode verbal traduisant le statut de la phrase et l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé.

Dans différentes phrases, la comparaison peut porter:

- sur deux phénomènes posés l'un et l'autre comme réels;
- sur deux phénomènes posés l'un et l'autre comme éventuels;

- sur deux phénomènes dont l'un, l'échantil, est présenté sous une forme hypothétique, comme supposé (Wagner et Pinchon 1962: 614).

En français, les phénomènes comparés posés comme réels sont exprimés par l'indicatif, les phénomènes posés comme éventuels sont exprimés par le conditionnel et les phénomènes pris pour échantil posés comme hypothétiques (supposés) peuvent être exprimés par l'indicatif ou par le subjonctif.

En italien, les phénomènes comparés posés comme réels sont exprimés par l'indicatif, les phénomènes posés comme éventuels sont exprimés par le conditionnel et les phénomènes posés comme hypothétiques sont exprimés uniquement par le conjonctif.

Les auteurs sont unanimes dans la constatation que le mode verbal des comparatives d'équivalence est l'indicatif et que le conditionnel sert à exprimer une nuance d'éventualité.

Les comparatives de supériorité et d'infériorité peuvent avoir leur verbe à l'indicatif, au conjonctif ou au conditionnel. Selon Gordana Terić (Terić 2005) l'emploi de l'indicatif ou du conjonctif varie en fonction de la réalité de la comparaison: en effet, une comparaison peut être réelle, imaginaire, ou bien elle peut se trouver dans le domaine du possible. Le même auteur cite des exemples d'une «négation phraséologique» (Terić 2005: 238), qu'elle considère comme un pléonasmе, et après laquelle on trouve d'habitude le conjonctif: *Ho lavorato più che tu non creda*. Elle souligne que cette négation ne se traduit pas en serbe (*Radio sam više nego što misliš*). Dans la grammaire Dardano-Trifone on constate que ce *non* a plutôt une valeur de renforcement.

En serbe, les phénomènes comparés réels sont exprimés par l'indicatif, le potentiel marque un phénomène posé comme éventuel et les phénomènes posés comme hypothétiques sont exprimés par l'indicatif étant donné que le mode subjonctif n'existe pas dans cette langue (le subjonctif n'ayant pas de correspondant en serbe est traduit par l'indicatif).

1. Les phénomènes comparés posés comme réels sont exprimés par l'indicatif, mode de l'assertion, affirmative ou négative, dans les trois langues:

(1a) C'est un fabuleux acteur qui joue de tout son corps et sait dire *aussi* bien qu'il sait chanter. (FI 8/4/00)

(1b) È un attore favoloso che recita con tutto il corpo e che sa *tanto* ben declamare *quanto* cantare.³

(1c) To je neverovatan glumac koji igra čitavim telom i zna kazivati isto tako dobro kao što zna pevati.

(2a) Il tomba doucement *comme* tombe un arbre. (PP, p. 91)

(2b) Cadde dolcemente *come* cade un albero. (Po.P., p. 116)

(2c) Pao je polako *kao* što pada stablo. (MP, p. 89)

³ Les exemples en italien pour lesquels nous ne citons pas la référence ont été traduits par un locuteur natif de la langue italienne.

- (3a) Vraiment tu es bien *moins* intelligente *que* je ne croyais ! (Swann, p. 339)
 (3b) Davvero che sei molto *meno* intelligente *di* quel *che* credevo ! (Swann IT., p. 134)
 (3c) Zbilja, ti si mnogo *manje* inteligentna *nego što* sam verovao! (Swann SR., p. 107)

2. Le phénomène pris pour échantil est posé comme éventuel:

- (4a) Paul Veyne a souvent rencontré René Char, et il «raconte» ses poèmes «*comme* on raconterait un film». (MO 5-11/7/1990, p. 12)
 (4b) Paul Veyne ha spesso incontrato René Char, e «racconta» le sue poesie «*come* si racconterebbe un film».
 (4c) Pol Vejn je često sretao Renea Šara i „priča” njegove pesme „*kao što* bismo pričali neki film”.
- (5a) Puis, il appartenait à cette catégorie d’hommes intelligents qui ont vécu dans l’oisiveté et qui cherchent une consolation et peut-être une excuse dans l’idée que cette oisiveté offre à leur intelligence des objets *aussi* dignes d’intérêt *que* pourrait faire l’art ou l’étude... (Swann, p. 229)
 (5b) E poi apparteneva a quella categoria d’uomini intelligenti che, vissuti nell’ozio, cercano una consolazione e forse una scusa nell’idea che alla loro intelligenza quell’ozio offra oggetti [*tanto*] degni d’interesse *quanto* potrebbero fare l’arte o lo studio,... (Swann IT., p. 25)
 (5c) A zatim, on je spadao u onu vrstu pametnih ljudi koji su proživeli vek u dokolici i koji traže utehu ili, možda, opravdanje u pomisli da ta dokolica pruža njihovoj inteligenciji *isto tako* zanimanja vredne predmete *kao što* bi to mogla umetnost ili naučni rad,... (Swann SR., p. 10)

- (6a) On commence même à en être un peu fatigué, ajouta-t-elle en voyant que Swann n’avait pas l’air *aussi* intéressé *qu’*elle aurait cru par une si brûlante actualité. (Swann, p. 300)
 (6b) Quasi si comincia ad averne abbastanza – soggiunse, accorgendosi che Swann non pareva [*tanto*] preso *quanto* lei avrebbe creduto da così scottante attualità. (Swann IT., p. 96)
 (6c) To je već svima pomalo i dodijalo – dodade ona videći da Svan kao da se ne zanima baš *toliko koliko* je ona mogla misliti za tako jako aktuelnu stvar. (Swann SR., p. 73)

L’éventualité est indiquée par des formes verbales à modalités spécifiques – appelées mode conditionnel, en français et en italien, et mode potentiel, en serbe.

3. Le phénomène pris pour échantil est posé comme hypothétique (supposé):

Dans une phrase comparative française, le phénomène pris pour échantil peut être présenté sous une forme hypothétique, comme supposé. Dans la subordonnée, l’hypothèse, le plus souvent introduite par *comme si*, est exprimée par l’indicatif (imparfait ou plus-que-parfait). En italien, on introduit l’hypothèse dans la subordonnée comparative par le connecteur *come se* et *quasi* (*che*) (moins cou-

rant, selon Serianni)⁴ et on ne peut l'exprimer que par le conjonctif (imparfait ou plus-que-parfait).

Dans la grammaire italienne et d'après la majorité des auteurs (Dardano-Trifone 1997; Fornaciari 1881; Patota 2003; Terić 2005), ce type de la proposition comparative est rangé parmi *les propositions modales (proposizioni modali)*⁵, «indiquant *la manière* selon laquelle une certaine action s'accomplit.» (Dardano-Trifone 1997: 419)⁶. Le choix du mode (indicatif ou conjonctif) se fait selon que la proposition modale exprime un fait certain, réel (indicatif), ou un fait hypothétique ou irréel (conjonctif).

Au sujet des propositions introduites par *come se* et *quasi (che)* chez Gordana Terić (Terić 2005) nous avons relevé le terme *proposizioni modales ipotetiche (le proposizioni modali ipotetiche)*. Leur verbe est toujours au conjonctif (imparfait pour la simultanéité, plus-que-parfait pour l'antériorité).

Pourtant, tous les auteurs mentionnés soulignent le fait que certains auteurs rangent ces propositions parmi *les propositions comparatives*. Luca Serianni (Serianni 1988), par exemple, trouve qu'il vaut mieux les considérer comme *des propositions comparatives d'équivalence*⁷ avec ellipse de l'élément corrélatif. Dans les propositions introduites par *come se* et *quasi (che)* l'auteur reconnaît une nuance hypothétique et il les appelle *comparatives hypothétiques*. Il remarque que la conjonction *come se* peut même être réduite à *come*.

Dans la subordonnée des phrases comparatives serbes, l'hypothèse est exprimée par l'indicatif après le connecteur *kao da*, équivalent des connecteurs *comme si* et *come se*.

- (7a) Il me répondit: «Ben ! Voyons !» *comme* s'il s'agissait là d'une évidence. (PP, p. 22)
- (7b) «Be ! Si capisce,» mi rispose *come se* si trattasse di una cosa evidente. (Po.P., p. 22)
- (7c) On mi odgovori: «Ma nemoj, molim te», *kao da* se radi o nečemu što je savim jasno. (MP, p. 21)
- (8a) J'ai sauté sur mes pieds *comme si* j'avais été frappé par la foudre. (PP, p. 11)
- (8b) Balzai in piedi *come se* fossi stato colpito da un fulmine. (Po.P., p. 18)
- (8c) Skočio sam na noge *kao da* me je udario grom. (MP, p. 10)
- (9a) Mais si le mouton mange la fleur, c'est pour lui *comme si*, brusquement, toutes les étoiles s'éteignaient. (PP, p. 30)

⁴ Aveva una voce metallica, quasi che parlasse con un magafono. (Patota 2003: 373)

⁵ Raffaello Fornaciari les nomme *proposizioni de maniera – proposizioni di maniera e guisa*. (Fornaciari 1881: 220)

⁶ Les autres conjonctions de ces propositions sont: *come, secondo che (secondoché), nel modo in cui/che, senza che, diversamente da come+* indicatif *comunque* (in qualunque modo/in qualsiasi modo) + conjonctif.

⁷ Dans sa terminologie: *comparative d'analogia*.

- (9b) Ma se la pecora mangia il fiore, è *come se* per lui tutto a un tratto, tutte le stelle si spegnessero! (Po.P., p. 41)
- (9c) Ali ako ovca pojede cvet, to je za njega *kao da* su se odjednom ugasile sve zvezde ! (MP, p. 28)
- (10a) Mme Verdurin s'immobilisa, prit une expression inerte *comme si* elle était devenue une statue,... (Swann, p. 268)
- (10b) Mme Verdurin s'irrigidì, prese un'espressione inerte *come [se]* fosse divenuta una statua,... (Swann IT., p. 63)
- (10c) G-đa Verdiren se ukruti, načini nepomičan izraz *kao da* se skamenila u statuu,... (Swann SR., p. 45)

En français, les grammaires signalent que le subjonctif plus-que-parfait peut se substituer à un conditionnel passé ou à un plus-que-parfait de l'indicatif derrière *comme si*: «Dans ces propositions dont le verbe est normalement à l'indicatif, le plus-que-parfait du subjonctif peut se substituer à un conditionnel passé ou à un plus-que-parfait de l'indicatif après *comme si*. Cette alternance, qui a une couleur un peu archaïque, est propre à la langue écrite...» (Wagner et Pinchon 1962: 617)

De même: «Si on compare un fait quelconque avec un fait supposé, le verbe de la proposition comparative se met au conditionnel ou au conditionnel passé, qui, dans la langue littéraire peut être remplacé par le plus-que-parfait du subjonctif» (Sandfeld 1965: 443)

Le choix entre l'indicatif et le subjonctif dépend de l'intensité de l'hypothèse, ce que montre le contexte. Par ses valeurs, le subjonctif, propre à la langue écrite, correspond à une forte hypothèse.

- (11a) Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs *comme si* parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice. (Swann, p. 271)
- (11b) Sfiiorava ansiosamente turri quei corpi oscuri *come se*, tra i fantasmi dei morti, nei regni bui, avesse cercato Euridice. (Swann IT., p. 67)
- (11c) A on je sa strepnjom prolazio kraj svih tih mračnih tela *kao da*, među sablastima, u carstvu seni, traži Euridiku. (Swann SR., p. 47-48)
- (12a) ... elle semblait avoir besoin de toute sa force pour retenir son visage, *comme si* une force invisible l'eût attiré vers Swann. (Swann, p. 274)
- (12b) ... pareva aver bisogno di tutta la sua energia per trattenere il volto, *come se* una forza invisibile glielo avesse attirato verso Swann. (Swann IT., p. 69-70)
- (12c) ... izgledala je kao da joj treba sva njena snaga da bi zadržala svoje lice, *kao da* ga neka neodoljiva sila privlači Svanu. (Swann SR., p. 50)
- (13a) Aussi lui qui jadis en voyage recherchait les gens nouveaux, les assemblées nombreuses, on le voyait sauvage, fuyant la société des hommes *comme si* elle l'eût cruellement blessé. (Swann, p. 331)

- (13b) E così proprio lui che altra volta, in viaggio, ricercava la gente nuova, le comitive numerose, proprio lui si mostrava selvatico, fuggiva la compagnia degli uomini *come se* questa l'avesse crudelmente ferito. (Swann IT., p. 126)
- (13c) Stoga se on, koji je ranije na putovanju tražio nove ljude, velika društva, mogao sada videti kako, divalj, izbegava društvo ljudi *kao da* ga ono bolno vredi. (Swann SR., p. 117-118)
- (14a) /.../ il se la figurait pleine de tendresse, avec un regard de consentement, si jolie ainsi, qu'il ne pouvait s'empêcher d'avancer les lèvres vers elle *comme si* elle avait été là et *qu'*il eût pu l'embrasser; (Swann, p. 352)
- (14b) /.../ecco se la immaginava piena di tenerezza, con sguardi di consenso, e così bella, che non poteva difendersi dal protendere le labbra verso di lei, *come se* fosse stata presente e lui avesse potuto baciarla; (Swann IT., p. 147)
- (14c) /.../ on ju je zamišljao punu nežnosti, s pogledom punim predavanja, toliko lepu da nije mogao da se savlada da ne pruži usne njoj, *kao da* je ona tu, i *kao da* je može poljubiti; (Swann SR., p. 117-118)

Dans les subordonnées comparatives françaises, le subjonctif peut apparaître aussi avec d'autres locutions conjonctives telles que *aussi...que si* et *de même que si* qui, de la même manière que la conjonction *comme si*, introduisent une hypothèse:

- (15a) Les nuages de fumée devenaient de plus en plus serrés, et l'odeur du feu *aussi forte que si* l'hôtel même eût brûlé. (Espoir, 39)
- (15b) Le nuvole di fumo diventavano sempre più fitte, e l'odore del fuoco *così forte come se* fosse bruciato l'hotel stesso.
/Le nuvole di fumo diventavano sempre più fitte, e l'odore del fuoco *tanto forte quanto lo sarebbe stato se* fosse bruciato l'hotel stesso./
- (15c) Oblaci dima postajali su sve gušći i gušći, a miris vatre *tako jak kao da* je goreo sam hotel. (Nada, 32)
- (16a) Elle s'avança encore, se hala assise, une infirme, vers lui, et sa voix fut *aussi haute que si* elle se fût adressée à un sourd. (Andemas, 81)
- (16b) Lei si avvicinò ancora e la sua voce fu *così alta come se* si fosse rivolta a un sordo.
/Lei si avvicinò ancora e la sua voce fu *tanto alta quanto lo sarebbe stata se lei]* si fosse rivolta a un sordo./
- (16c) Ona se još više primakla. Vukla se, sedeći, prema njemu kao bogalj, a govorila je *tako glasno kao da* se obraća gluvom čoveku. (Andemas, 62)
- (17a) Elle s'agrippa et embrassa à son tour, à lui faire mal, *de même que si* elle l'eût aimé, l'inconnu. (Lol, 29)
- (17b) Lei si afferrò a lui e lo baciò a sua volta, fino a fargli male, *come se* lo avesse amato, lo sconosciuto.
- (17c) Grčevito se uhvatila za njega, pa ga je i sama poljubila, da mu pričini bol, *kao da* ga voli, njega, nepoznatog. (Lola, 17)

En italien, l'équivalent le plus fréquent des locutions conjonctives *aussi...que si* et *de même que si est così come se*. L'emploi de *tanto...quanto se* (exemples 15b, 16b) est également possible, mais dans ce cas on est obligé d'expliciter la subordonnée comparative toute entière (c'est-à-dire que l'ellipse de la subordonnée comparative n'est pas possible).

En serbe, l'hypothèse est toujours introduite dans la subordonnée comparative par *kao da* qui est le seul équivalent des locutions conjonctives *aussi...que si, de même que si et comme si*.

Les comparatives en *aussi...que si* et *de même que si* sont, de par leur structure, semblables aux comparatives en *comme si* qui sont, en effet, des propositions comparatives hypothétiques (conditionnelles).

Une proposition comparative hypothétique (conditionnelle) est le résultat de la fusion de deux phrases dont l'une contient une proposition comparative en *comme* et l'autre une proposition conditionnelle en *si*. Dans le processus de (l'entrelacement) l'entrecroisement de ces deux phrases, on fait l'ellipse de la proposition comparative (la subordonnée de la première phrase qui est en même temps la proposition principale de la deuxième) et on unit la proposition principale de la subordonnée comparative à la proposition subordonnée conditionnelle. La subordonnée conditionnelle, en obtenant la conjonction *comme* avant la conjonction *si*, devient une proposition comparative conditionnelle en *comme si* et acquiert un sens à la fois de comparaison et d'hypothèse. Le schéma de cette fusion peut être présenté de la manière suivante:

Phrase 1: principale + *comme* [comparative]



[principale] + *si* conditionnelle: Phrase 2



Phrase 3: principale + *comme si* comparative conditionnelle

J'ai sauté sur mes pieds *comme* [j'aurais sauté] *si* j'avais été frappé par la foudre.
 Balzai in piedi *come* sarei balzato] *se* fossi stato colpito da un fulmine.
 Skočio sam na noge *kao što* bih skočio] *da* me je udario grom.

Les comparatives conditionnelles en *aussi...que si* et *de même que si* ont la même structure elliptique:

Elle s'avança encore et sa voix fut *aussi* haute *que* elle l'eût été] *si* elle se fût adressée à un sourd.

Lei si avvicinò ancora e la sua voce fu *così* alta *come* lo sarebbe stata] *se* lei] si fosse rivolta a un sordo.

Ona se još više primakla a govorila je *tako* glasno *kao što* bi govorila] *da* se obraća gluvom čoveku.

Elle s'agrippa et embrassa à son tour, à lui faire mal, *de même que* [elle l'eût embrassé] *si* elle l'eût aimé, l'inconnu.

Lei si afferrò a lui e lo baciò a sua volta, fino a fargli male, *come* [lo avrebbe baciato] *se* lo avesse amato, lo sconosciuto.

Grčevito se uhvatila za njega, pa ga je i sama poljubila, da mu pričini bol, *kao* [što bi ga poljubila] *da* ga voli, njega, nepoznatog.

4. CONCLUSION

En conclusion, nous formulons quelques constatations:

- Les différences entre les modalités des phrases comparatives du français et de l'italien par rapport au serbe relèvent des systèmes de deux langues romanes et d'une langue slave (absence du subjonctif en serbe), et des différentes conceptions et descriptions linguistiques du mode ou de la modalité en français, en italien et en serbe (en italien, l'hypothèse ne s'exprime que par le conjonctif).

En français, l'hypothèse peut être introduite dans les propositions comparatives par plusieurs locutions conjonctives (*comme si, aussi...que si, de même que si*), en italien, on en a aussi un choix assez large (*come se, quasi (che), così come se, tanto quanto se*), tandis que le serbe n'en a qu'un seul équivalent *kao da*.

- Les ressemblances entre les modalités des phrases comparatives du français, de l'italien et du serbe sont manifestées

1. par l'emploi de l'indicatif dans les comparatives françaises et italiennes, et d'un temps indicatif dans les comparatives serbes, marquant un phénomène posé comme réel;

2. par l'emploi du conditionnel dans les comparatives françaises et italiennes, et du potentiel dans les comparatives serbes, marquant un phénomène posé comme éventuel.

- Entre les phrases comparatives françaises, italiennes et serbes s'établit une équivalence sémantique et fonctionnelle par les formes verbales des trois langues, susceptibles d'exprimer les modalités en question.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Dardano, Maurizio – Trifone, Pietro (1997). *La Nuova Grammatica della lingua italiana* [Nouvelle grammaire de la langue italienne], Bologna: Zanichelli Editore S.p.A.
- Dubois, Jean et al.. (1973). *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse.
- Fornaciari, Raffaello (1881). *Sintassi italiana dell'uso moderno* [Syntaxe italienne de l'emploi moderne], Firenze: G. C. Sansoni, Editore.
- Grevisse, Maurice (1969). *Le Bon usage*. Gembloux, Paris: Duculot-Hatier.
- Grevisse, Maurice et Goosse, André (1995). *Nouvelle grammaire française*. Bruxelles: De Boeck.
- Le Goffic, Pierre (1993). *Grammaire de la phrase française*. Paris: Hachette.
- Moderc, Saša (2006). *Gramatika italijanskog jezika (Morfologija sa elementima sintakse)* [Grammaire de la langue italienne (Morphologie avec les éléments de la Syntaxe)], Beograd: Luna crescens doo.

- Patota, Giuseppe (2003). *Grammatica di riferimento della lingua italiana per stranieri* [Grammaire de référence de la langue italienne pour les étrangers]. Firenze: Le Monnier.
- Renzi, Lorenzo; Salvi, Giampaolo; Cardinaletti, Anna (2001). *Grande grammatica italiana di consultazione* (II: I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione) [Grande grammaire italienne de consultation (II: Les syntagmes verbaux, adjectivaux, adverbiaux. La subordination)]. Bologna: Mulino.
- Rigotti Eddo, Schenone, Pietro (1988). *Grammatica italiana* [Grammaire italienne], Torino: SEI.
- Sandfeld, Karl (1965). *Syntaxe du français contemporain – les propositions subordonnées*. Genève: Librairie Droz.
- Serianni, Luca (1988). (con la collaborazione di Alberto Castelvechi): *Grammatica Italiana* (italiano comune e lingua letteraria) [Grammaire italienne: italien commun et langue littéraire]. Torino: Utet.
- Serianni, Luca (2005). (con la collaborazione di Alberto Castelvechi): *Grammatica Italiana* (italiano comune e lingua letteraria) [Grammaire italienne: italien commun et langue littéraire]. Torino: Utet.
- Simeon, Rikard (1969). *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*. I. [Dictionnaire encyclopédique des termes linguistiques]. Zagreb: Matica hrvatska.
- Stevanović, Mihajlo (1979). *Savremeni srpskohrvatski jezik*. II. [Le serbo-croate contemporain]. Beograd: Naučna knjiga.
- Terić, Gordana (2005). *Sintaksa italijanskog jezika*. [Syntaxe de la langue italienne]. Beograd: Filološki fakultet.
- Wagner, Robert Léon; Pinchon, Jacqueline (1962). *Grammaire du français classique et moderne*. Paris: Hachette.

Abréviations:

- Swann: Proust, Marcel (1954). *À la Recherche du Temps Perdu, Tome I: Du Côté de chez Swann. Deuxième partie: Un Amour de Swann*. Paris: Gallimard.
- Swann IT.: Proust, Marcel (1982). *Un amore di Swann*. [Un Amour de Swann], traduction de Giacomo De Benedetti, Novara: IGDA.
- Swann SR.: Prust, Marsel (2004). *Jedna Svanova Ljubav*. Trad.par: Živojin Živojinović, Beograd: Habitus.
- PP: Saint-Exupéry, Antoine de (1996). *Le Petit Prince*. Paris: Gallimard.
- Po.P.: Saint-Exupéry, Antoine de (1998). *Il Piccolo Principe*. [Le Petit Prince]. Trad.par: Nini Bompiani Bregoli, Milano: RCS Libri S.p.A.
- MP: Sent-Egziperi, Antuan de (1988). *Mali Princ*. [Le Petit Prince], Zagreb: Mladost.
- FI: *Le Figaro*.
- MO: *Le Monde*.
- DU/A – Duras, Marguerite (1985). *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Paris: Gallimard.
- DI/A – Dira, Margarit (1963). *Popodne gospodina Andemasa*. [L'après-midi de Monsieur Andesmas]. Trad. par Petar Adamović, Novi Sad: Progres.
- DU/L – Duras, Marguerite (1986). *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard.
- DI/L – Diras, Margarit (1963). *Zanesenost Lole V. Stajn*. [Le ravissement de Lol V. Stein]. Trad. par Ana Moralić, Beograd: Rad.

Ljubica Vlahović, Ružica Seder

VERBAL CATEGORY OF MOOD IN HYPOTHETIC COMPARATIVE
SENTENCES IN FRENCH AND ITALIAN

SUMMARY

The paper presents the results of a contrastive study of meanings and functions of the verbal category of mood, based on the comparative sentences in French and Italian. Verbal mood marks the modality of a sentence and the speaker's attitude towards the utterance. Comparing two situations, between which we are trying to establish the relation of equality, inequality, identity or alternation, the situation taken as the basis of comparison can be presented by the speaker as real, potential or hypothetical. The aim of this paper is to point out how speaker's attitude towards the utterance may influence the use of verbal category of mood in hypothetical comparative sentences. The contrastive syntactic and semantic analysis of French and Italian comparative sentences, as well as their equivalents in Serbian, reveals both similarities and differences between their modalities, which originate from the systems of the three languages respectively.

Key words: mood, subjunctive, subordinate comparative clause, hypothesis, contrastive analysis, French, Italian

Snežana Gudurić
Université de Novi Sad
Faculté de Philosophie
guduricsn@gmail.com

LANGUE ET CULTURE FRANÇAISES DANS L'ATHÈNES SERBE ENTRE LES XIX^e ET XX^e SIÈCLES¹

Ce texte porte sur la présence de la langue et de la culture françaises, entre les XIX^e et XXI^e siècles, à Novi Sad., ville connue dans l'histoire serbe pour le rôle particulier qu'elle a eu dans la formation de l'être culturel serbe, ce qui lui a valu le nom d'Athènes serbe. À l'aide des données rassemblées dans les archives de plusieurs institutions, ainsi que dans différentes publications, revues et journaux., nous montrons l'apport de l'esprit français et des idées humanistes aux divers domaines de la vie culturelle de Novi Sad.

Mots clés: langue française, culture française, culture serbe, France, Serbie, relations franco-serbes.

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, l'Athènes serbe se trouve partagée entre deux tendances nettement différentes: l'une, fort teintée de nationalisme qui aspire de toutes ses forces au rattachement des Serbes de la Hongrie du sud à la Serbie, leur mère patrie, et l'autre, pro austro-hongroise qui voit en Vienne et en Pest une porte ouverte sur les autres nations européennes, et en Belgrade des traces encore fraîches de l'héritage turc. Alors que la connaissance du hongrois et de l'allemand est essentielle à l'obtention d'un emploi dans la fonction publique, le privilège d'apprendre une autre langue que ces dernières revient généralement aux riches familles bourgeoises qui souhaitent indiquer leur appartenance à une classe supérieure en engageant un précepteur ou une gouvernante dont la tâche est d'enseigner à leurs enfants le français, «langue de la noblesse».

À cette époque, bien qu'il existe déjà une tradition de vie culturelle et publique relativement longue chez les Serbes de Novi Sad (société Matica srpska, Théâtre national serbe, revues littéraires et autres en serbe, lycée serbe), l'esprit français pénètre dans tous les domaines de la vie culturelle à pas lents, mais de plus en plus sûrs et qui vont s'accélégrant: la traduction d'œuvres d'auteurs français s'intensifie, des pièces françaises sont jouées autant sur la scène du Théâtre national serbe que dans le cadre de représentations enfantines; les élèves doués

¹ Ce texte est rédigé dans le cadre du projet No 178002 *Langues et cultures dans le temps et dans l'espace* du Ministère de l'éducation, de la science et du développement technologique de Serbie.

issus des meilleures familles et qui terminent leurs années de lycée vont poursuivre leurs études non seulement à Pest, Vienne, Prague, Szeged, Temesvár (aujourd'hui Timișoara), Graz, mais aussi à Paris. Cependant, au lycée pour garçons de Novi Sad, qui existe alors parallèlement au lycée catholique public hongrois et aux deux écoles supérieures pour jeunes filles (l'une serbe et l'autre hongroise), les langues vivantes obligatoires sont toujours l'allemand et le hongrois² (*Spomenica Novosadske gimnazije*: 4-8). Les enfants de la bourgeoisie de Varoš, aujourd'hui quartier de Novi Sad, ont à leur disposition des professeurs de langue française et de langue italienne qui ont reçu du magistrat le permis de donner des cours particuliers. Ainsi, par exemple, une certaine dame, Magdalena Kampi, a demandé l'autorisation d'enseigner le français et l'italien, la conversation et l'art oratoire allemands et Mme Amélie Terzić, née Moreau, est autorisée à fonder un institut catholique privé pour l'éducation des jeunes filles où, selon le programme présenté, elle les initiera aux travaux manuels féminins, à la langue française et au piano. Madame Terzić a par ailleurs été éduquée à Notre-Dame du Sacré-Cœur, l'institut français le plus célèbre de la région francophone de Suisse et a été pendant plusieurs années gouvernante dans les «meilleures maisons de Paris et de Vienne», comme elle l'indique dans son programme. (Militar 2002).

Il ne reste aux enfants doués des paysans de Podbara, Salajka, Rotkvarija qui poursuivent leur éducation jusqu'au lycée ainsi qu'aux écoliers venus d'autres régions serbes que la possibilité de découvrir la culture française par des livres traduits en serbe, hongrois ou allemand ou par des représentations jouées au Théâtre national serbe. Cependant le grand intérêt que les élèves du lycée serbe montrent pour l'apprentissage de la langue française amène M. Radić, directeur de cette institution, à annoncer au patronat du lycée que le français sera enseigné du 1er octobre 1912 au 31 mai 1913 en V^e et VI^e classes, où on compte 16 élèves, et en VII^e et VIII^e, où on en trouve 21. Le responsable de ces cours sera Svetislav Banica, professeur de Novi Sad qui a étudié l'allemand, le français et la philosophie à Iéna, à Berlin et à Paris à la Sorbonne (Militar 2002, *Spomenica Novosadske gimnazije 1810-1960*).

Les mandataires de la vie culturelle et intellectuelle des Serbes dans la première moitié du XIX^e siècle sont, outre le lycée serbe, la société Matica srpska et le Théâtre national serbe. Luttant contre les pressions de plus en plus fortes du pouvoir hongrois qui, de son côté, s'efforce d'assimiler le plus complètement possible la population locale, ces trois institutions oeuvrent toutes, chacune à sa manière, mais de façon très synchronisée, au renforcement de la conscience de soi de l'être intellectuel serbe. C'est justement cette crainte d'une assimilation hongroise ou allemande qui a attiré l'attention des intellectuels serbes sur les influences françaises.

² En 1854/55, Jovan Đorđević, secrétaire de la société Matica srpska et ministre de l'éducation de Serbie, donne deux cours de français aux élèves qui ne veulent pas interrompre l'étude de l'évolution du courant humaniste et qui montrent de l'intérêt pour la poursuivre dans la langue du peuple qui en est son plus authentique continuateur.

Vu l'ascendant que le théâtre a sur la population, la popularisation des oeuvres françaises s'exerce non seulement parce que la littérature française règne déjà sur toutes les scènes européennes mais aussi parce qu'elle est l'un des moyens d'affaiblir la domination politique germano-hongroise par une émancipation culturelle. Depuis la fondation du Théâtre national serbe les auteurs français sont représentés au répertoire mais avec un succès variable. Considérant qu'elles corrompent la jeunesse et ridiculisent les valeurs des familles patriarcales, le milieu conservateur bourgeois ne reçoit pas favorablement les pièces françaises qui abondent en scènes et dialogues osés et lascifs. Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, les censeurs ont-ils retiré du répertoire treize représentations qui, selon eux, offensaient la morale. Il s'agit, entre autres, de pièces comme *Les précieuses ridicules*, *Le malade imaginaire* et *Tartuffe* de Molière; *Le roi Carotte* et *Nos bons villageois* de Sardou. Pour les mêmes raisons, un grand nombre de drames français est refusé, dont *Hernani* de Victor Hugo et *La dame aux camélias*, de Dumas. (Gavrilović 1961). Cependant, cet avis n'est pas partagé par tout le public et le tournant du siècle apporte à la fois des changements dans la vie de la classe bourgeoise et dans ses goûts. Le grand public veut du divertissement et où peut-il le trouver sinon dans les comédies, les vaudevilles et les opérettes ? Le répertoire français en abonde. C'est le rapport financier pour la période 1901-1907 présenté par le directeur du théâtre, Tona Hadžić, qui montre le mieux l'engouement du public: les 25 pièces françaises les plus jouées ont rapporté 119 614 kunas pour 398 représentations tandis que les vingt-cinq pièces serbes les plus jouées n'ont rapporté que 75 495 kunas pour 324 représentations. En comparaison, les représentations françaises ont été deux fois plus suivies et ont produit une recette au moins deux fois plus importante que celles des répertoires allemand et hongrois. (Militar 1961, Gavrilović 1961).

Cependant, jusqu'en 1914, les traducteurs ont causé de grands problèmes à la direction du Théâtre national serbe. Ainsi Antonije Hadžić, directeur du théâtre écrit-il à Jovan Đorđević: «Quand on leur donne un texte à traduire, il ne leur plaît pas et Dieu nous vienne en aide s'ils le traduisent tout de même !» (Militar 1961: 18)

À cette époque, rares sont les traducteurs de Voïvodine à pouvoir traduire directement du français. Seuls quelques-uns d'entre eux y arrivent, dont d'abord Laza Kostić³, puis Jovan Grčić, Milka Marković, Zorka Dobrinović et Branko Rajić. Les autres traduisent à partir de traductions et d'adaptations allemandes ou hongroises.

Au cours de la première décennie du XX^e siècle, la société Matica srpska, bastion de la culture serbe, montre un intérêt de plus en plus grand pour le milieu culturel français. Afin de propager la langue et la culture françaises, elle se procure un grand nombre de livres relevant du domaine français: un certain nombre de grammaires françaises, un dictionnaire français-allemand / allemand-français,

³ Connu surtout par ses traductions de l'anglais au serbe, ses traductions du français ne sont pas publiées, elles sont faites exclusivement pour le Théâtre national serbe.

des livres d'Alexandre Dumas, père et de Dumas fils, quelques œuvres d'auteurs moins connus aujourd'hui et traduites en serbe et en allemand; le *Télémaque* de Fénelon en allemand, les œuvres de Voltaire publiées à Leipzig en allemand et en français ainsi que des traductions allemandes du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Les *Annales* de la société Matica srpska publient en 1910 un article de Milenko Vesnić, «Victor Hugo et les Serbes» et Sava K. Miodragović, boursier de la société, part à Paris pour y apprendre le métier d'horloger. En 1907, grâce à ses membres honoraires, le dr Valtazar Bogišić, homme de lettres et juriste domicilié à Paris, le dr Mihajlo R. Vesnić, ministre plénipotentiaire de Serbie à Paris et Jean-Louis Léger slaviste et professeur de langues et littératures slaves à la Sorbonne, la société Matica srpska reçoit un abonnement au *Journal des savants*, publié sous les auspices de l'Institut de France ainsi qu'un abonnement à la *Revue slave: mensuel politique, littéraire et artistique* qui paraît en 1906 à Paris. (Rad i izveštaj Matice srpske, od 1904-1910).

Tout ceci doit contribuer au rayonnement d'un nouvel esprit dans l'Athènes serbe et à protéger l'être serbe de la pression germano-hongroise.

Les guerres des Balkans et la Grande Guerre épuisent matériellement la Serbie mais lui apportent, en plus d'un nouveau territoire – la Voïvodine serbe – une nouvelle richesse intellectuelle et un nouvel ami important – la France.

Le 9 novembre 1918 les troupes françaises coloniales du Sénégal et de l'Algérie entrent à Novi Sad avec l'armée serbe. Leur artillerie est au portail de l'église Almaška et le train des équipages dans la cour de l'école serbe dans le quartier Salajka. Les habitants de Novi Sad, bien qu'inaccoutumés à rencontrer des Noirs et des Arabes, accueillent chaleureusement ces hôtes inusités et s'efforcent de faire en sorte qu'ils gardent un bon souvenir de leur séjour. Laza Ljubojević, instituteur du quartier de Salajka prépare alors son chœur d'enfants à chanter les hymnes français et serbe. L'année suivante, Franchet-D'Esperey, commandant honoraire serbe, visite l'Athènes serbe. (Militar 2002, Popov 1992).

Ces années d'après-guerre sont marquées par un intérêt intensifié pour le français et la culture française en général aussi bien dans la Serbie tout entière que dans l'Athènes serbe. En 1920, pour la première fois, le français est introduit au lycée serbe en tant que matière obligatoire à partir de la II^e ou de la I^{ère} à la VIII^e classe avec 26 cours et la langue hongroise est tout à fait supplantée. À partir de la IV^e classe du lycée, les élèves lisent les biographies d'hommes célèbres ou les contes de fées en français, ils découvrent le pays et la nation dont ils apprennent la langue; depuis la cinquième, les lectures obligatoires comprennent les œuvres *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, *Le Petit Chose* de Daudet, *Colomba* de Prosper Mérimée ainsi que des œuvres de George Sand. Dans les classes supérieures, on étudie les œuvres de Pierre Loti, d'Anatole France, de Victor Hugo, de Molière, de Corneille, de Racine, ce qui montre à quel point le programme est ambitieux. Les compositions et les épreuves écrites sont obligatoires chaque mois et les thèmes sont très variés. En voici un exemple: «L'homme n'est qu'un roseau le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant». La

bibliothèque de l'école dispose d'un fonds de 235 titres en français et de plus, elle reçoit régulièrement les revues françaises suivantes: *L'Europe Nouvelle*, *la Revue de cours et de conférences universitaires*, *la Revue de Deux Mondes*, *Les Feuilles libres*, *la Nouvelle revue française*, *la Revue internationale de pédagogie*, *le Journal des débats*. (Spomenica Novosadske gimnazije 1810-1960)

En 1920, le gouvernement français approuve un programme particulier, la «Convention scolaire», ce qui permet d'envoyer des professeurs de français en Serbie, dans les écoles secondaires et les universités et d'attribuer aux élèves doués diplômés des lycées des bourses pour la poursuite de leurs études en France. C'est alors qu'arrive monsieur Laurent Clair qui doit donner les cours de français au Lycée serbe. Dès son arrivée, M. Clair fonde le premier Club des amis de la France à Novi Sad. Ses journées sont bien remplies: dans la matinée, il enseigne le français au lycée pour garçons de Novi Sad, qui entre-temps a reçu le nom de lycée du Roi Alexandre, et l'après-midi aux citoyens de la ville au Club des amis de la France dans l'immeuble de la Caisse d'épargne de Novi Sad, au coin de la rue Andrašijeva et de la place Principale⁴. Ce sont surtout les enfants des citoyens fortunés qui fréquentent ces cours car ces derniers aiment que leur progéniture apprenne une langue qui a toujours été considérée comme la «langue de la noblesse». Une des caractéristiques des cours de monsieur Laurent au Club des amis de la France est que les jeunes qui s'y rassemblent sont des Serbes, des Hongrois, des Allemands, des Juifs ou des Slovaques réunis par leur amour de la langue et de la culture françaises. À Novi Sad, jusqu'à la guerre, les écoles primaires ont été confessionnelles et les écoles secondaires serbes ou hongroises, publiques. Le Club des amis de la France cultivera un esprit de compréhension mutuelle jusqu'en 1941 – M. Clair quittera l'Athènes serbe lorsque les premières bombes allemandes tomberont sur Belgrade. (Militar 2002).

Dans l'Entre-deux-guerres la société Matica srpska restera l'un des pivots de l'être culturel serbe. Les liens avec la France s'affermis et Auguste Gauvain, publiciste français, directeur du *Journal des Débats* et secrétaire de la Commission européenne du Danube, puis Herman Vendel, Allemand, historien et publiciste qui a émigré en France à l'arrivée au pouvoir de Hitler et qui, depuis la Première guerre mondiale écrit presque exclusivement sur les Yougoslaves, Antoine Meillet, linguiste, professeur au Collège de France, Gabriel Millet, byzantinologue, aussi professeur au Collège de France, Émile Haumant, historien et slaviste, professeur de langue russe à l'Université de Lille et à la Sorbonne en deviennent membres honoraires. En même temps, en 1924, la Société Matica srpska note dans ses *Annales* la perte de son illustre collaborateur, Louis Léger. À cette époque, les *Annales* de Matica srpska publient des articles liés à la France et à sa culture, des discussions sur la littérature comparée, sur les liens culturels entre les deux pays ainsi que des articles dont les auteurs sont d'illustres spécialistes français de différents domaines (par exemple, Henri Ausère, professeur de

⁴ Aujourd'hui: rue Njegoševa et Place de la Liberté.

géographie politique et économique à la Sorbonne fait parvenir un article sur le problème du régionalisme, un texte de Charles Gide sur la question du logement est communiqué par les collaborateurs de la société et un compte-rendu détaillé du livre de Jacques Ansel, *La Macédoine* est présenté, etc.). De 1920 à 1940, en plus des revues qu'elle recevait avant la guerre, la société Matica srpska obtient la *Revue de Deux mondes* et attribue à l'élève Đorđe Ruškuc une bourse pour la poursuite de ses études à l'Académie de commerce de Grenoble. À l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance de Lamartine, Slavko Petrović publie le texte *Lamartine et les Serbes* et Slobodan Jovanović écrit sur l'Angleterre, la France et l'Allemagne à la lumière de la sociologie politique. Vasa Stajić rentre de ses études à Budapest, Vienne et Leipzig et devient secrétaire de Matica srpska. Svetislav Banica⁵ travaille toujours au Lycée du Roi Alexandre où il enseigne le français mais parallèlement il traduit des œuvres d'auteurs français, autant des pièces pour le Théâtre national serbe où il travaille comme dramaturge que d'autres textes en prose (romans, nouvelles, études). Entre les deux guerres, le Théâtre national serbe perd la place qu'il tenait avant la réunion de la Voïvodine à la Serbie. Il devient un théâtre de province qui reprend des textes de Belgrade et se conforme au répertoire de la capitale. On y joue toujours des classiques français, mais dans de nouvelles traductions dont la caractéristique fondamentale est un plus grand respect du texte original et un recul devant l'adaptation à la mentalité serbe qui, dans une grande mesure, faisait que le public serbe ne les comprenait pas toujours comme il se doit.

La Seconde Guerre sépare de nouveau l'Athènes serbe de la mère patrie: consciente que l'éducation est le pivot de l'être national, l'autorité occupante prend en mains l'instruction publique et la culture. Le français est banni du lycée serbe, le hongrois y prend sa place à partir de la I^{ère} classe tandis que l'allemand continue à s'y enseigner depuis la III^e. La vie intellectuelle s'éteint presque complètement; son rétablissement matériel et intellectuel commencera à la fin de la guerre et on peut dire qu'il est toujours en cours aujourd'hui.

Après la guerre, le français est rétabli au lycée et on y introduit l'anglais et le russe. Les lycéens montrent un grand intérêt pour l'allemand, puis l'anglais mais un intérêt beaucoup moindre pour le russe et le français.

Dans les années cinquante, les *Annales* de Matica srpska publient des compte-rendus de romans qui paraissent dans leur traduction serbe chez différents éditeurs. La société reçoit la visite de Jean-Marie Dominique, éditeur en chef de la revue *Esprit*, celles d'Henri Queffélec, écrivain et de Jean Baboulin, journaliste; de plus, sa bibliothèque s'enrichit de nouveaux titres du domaine francophone dans leurs éditions originales et en traduction. Matica srpska fonde des sections pour la langue et la littérature, l'histoire, les arts plastiques et les arts de la scène, les sciences naturelles. Depuis 1971, les cahiers des arts plastiques présentent de nombreux résumés en français à la différence de ceux des sciences naturelles où

⁵ En 1929, il est secrétaire de Matica srpska, mais déjà en 1930, il quitte Novi Sad et devient dramaturge au théâtre de Niš.

domine l'anglais. Matica srpska collabore à des échanges de publications avec la Bibliothèque de la Faculté des Sciences à Orsay, la Bibliothèque nationale, la Bibliothèque de documentation, l'Institut d'art et d'archéologie, l'Institut d'études slaves, l'Institut français d'études byzantines de Paris ainsi qu'avec les bibliothèques de Reims et de Strasbourg. En 1975, Kolja Mićević et Petar Milosavljević publient aux *Annales* de Matica srpska des variations sur le Quatrain de Villon et au cours des années suivantes, Matica srpska fait paraître, avant l'édition française, le recueil de poésie de Paul Valéry, *Poésie brute*, de la succession du poète, puis, l'oeuvre capitale de Proust, *À la recherche du temps perdu* dans une traduction de Živojin Živojinović (1983). La même année, Matica srpska fonde l'édition «Dokument» et y publie *Cérémonie des adieux* et *Discussions avec Sartre de Simone de Beauvoir* et collabore activement avec la maison d'édition l'Âge d'Homme de Lausanne (Suisse).

En décembre 1989, Sreten Marić fait don à la bibliothèque de plus de 13 000 livres et revues dont la plus grande partie se compose de titres français soigneusement choisis sur la philosophie, la littérature, la psychologie, l'histoire, la sociologie, l'art, la linguistique, la religion.

Les années d'embargo, économique et culturel, limitent les contacts directs entre la société Matica srpska et l'étranger. Cependant, au cours de ces années, des personnalités publiques et scientifiques de nombreux pays dont la France participent et contribuent par leurs communications à des réunions scientifiques organisées par Matica srpska. Malgré la prise de position officielle de leur gouvernement, elles se montrent prêtes à continuer leur collaboration avec les institutions serbes.

Matica srpska a souligné de manière appropriée le centenaire de la mort d'Arthur Rimbaud, le cent dixième anniversaire de la naissance de Charles Baudelaire et le deux centième anniversaire de celle d'Honoré de Balzac; dans le cadre des soirées musicales, des oeuvres de compositeurs français sont joués, des textes d'auteurs français sont dits.

Le Théâtre national serbe élargit son répertoire après la II^e guerre mondiale, il fonde son Opéra⁶ en 1947 et son ballet en 1950. (Krčmar, Lučić, Polzović 2004, Krčmar, Milanović, Radmanović 1988).

Les auteurs français n'apparaissent sur la scène de l'Opéra que lors de la saison 1951/1952 avec *Tiefland*, drame musical avec prologue d'Eugène d'Albert et avec *Werther*, drame lyrique de Jules Massenet. Le premier n'est présenté que cinq fois tandis que l'oeuvre de Massenet fait trois saisons avec seize représentations. L'année suivante, l'Opéra donne une première de *Carmen* de Georges Bizet, c'est l'une des représentations les plus courues de la période d'après-guerre. La pièce sera jouée 53 fois devant environ 25 000 spectateurs au cours de

⁶ Bien que les pièces présentant aussi du chant soient grandement appréciées et prennent une place considérable au répertoire du TNS dès le début de sa fondation, Novi Sad n'obtient son ensemble qu'en 1920. Cependant, par une décision du Ministère de l'éducation du 14 octobre 1924, l'Opéra de Novi Sad est supprimé. Au cours de moins de cinq saisons, quinze opéras et vingt-six opérettes auront tout de même été présentés.

neuf saisons. *Faust*, opéra en sept tableaux de Charles Gounod restera au répertoire pendant presque huit saisons complètes tandis qu'*Angélique* de Jacques Ibert et *Fra Diavolo* de Daniel Auber ne feront qu'une saison. *Lacmé* de Léo Delibes n'obtiendra pas un plus grand succès (deux saisons, mais seulement cinq représentations), mais entre 1963 et 1997, *Carmen* de Georges Bizet sera repris quatre fois, *Werther* de Massenet et *Faust* de Gounod, deux fois chacun. *Samson et Dalila* de Saint-Saëns et *Manon* de Massenet seront au répertoire chacun pendant deux saisons mais avec un moins grand nombre de représentations, en revanche *Carmen* soulignera le cinquantième anniversaire de la formation de l'Opéra du Théâtre national serbe. (Krčmar, Milanović, Radmanović 1988)

Tandis que le public exigeant de Novi Sad préfère les oeuvres de l'opéra italien aux oeuvres françaises, la troupe de ballet jouit d'un grand succès avec ses représentations de *Copélia* de Léo Delibes et *Giselle* d'Adolphe-Charles Adam d'après le livret de Théophile Gautier. Les variations *Quatre ballets* dont une partie est composée du *Boléro* de Maurice Ravel rencontre un vif succès avec l'inoubliable Erika Marjaš Brzić. Nada Kokotović compose un excellent drame chorégraphique d'après l'oeuvre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* mais il n'est malheureusement présenté qu'une saison.

Chaque saison, le répertoire dramatique compte lui aussi quelques textes français: *Orchestre* (deux représentations) et *Cher Antoine* de Jean Anouilh, *Madame Bovary* de Flaubert, *Les trois mousquetaires* de Dumas fils, *Agenda* de Jean-Claude Carrière, *Exercices de style* de Raymond Queneau, *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche, *L'Oeuf* de Félicien Marceau (trois saisons complètes), *Oscar* de Claude Magnier, puis des textes de Rostand, d'André Roussin ainsi que *Les mains sales* de Sartre. Les classiques de Molière, comme *L'École des femmes*, *Le bourgeois gentilhomme* et *Don Juan* connaissent un immense succès auprès du public de Novi Sad et sont joués au cours de dix saisons complètes. Le même public fait un accueil enthousiaste aux pièces de Feydeau comme *La puce à l'oreille* et le *Dindon* qui remportent un triomphe absolu pendant huit saisons. Ses pièces *Monsieur Chasse!* et *Occupe-toi d'Amélie!* ont, elles aussi, beaucoup de succès. *La cantatrice chauve* de Ionesco, *Les liaisons dangereuses* de Laclos, *L'Orchestre* d'Anouilh se relaient sur la scène, mais elles ne réussiront jamais à atteindre la popularité des pièces de Feydeau.

En 1960, Novi Sad devient une ville universitaire. Dès l'année suivante, l'université fonde une chaire de langue et littérature françaises qui inscrit neuf étudiants à temps plein et 5 à temps partiel. L'ambassade de France propose Jean Coudelas qui y sera engagé comme lecteur. Déjà en 1963, cependant, une décision du Secrétariat de l'université supprime la chaire. En 1966, une décision du Conseil de la Faculté de philosophie la rétablit et inscrit treize étudiants à temps plein et neuf à temps partiel, mais sous la pression du Conseil de l'éducation de la République, la Faculté suspend encore une fois l'inscription de nouveaux étudiants et ce, jusqu'en 1972. Malgré de graves problèmes au niveau des cadres, la

chaire se développe à partir de 1972. Lors des premières années, ce sont généralement des professeurs de Belgrade qui assurent les cours (Nikola Banašević, Vlado Drašković, Mihailo Pavlović) puis Miloš Jovanović de l'École supérieure de pédagogie de Novi Sad ainsi que les lecteurs Édouard Berglin, André Lescailler et Michel Aubin. (Spomenica Filozofskog fakulteta u Novom Sadu 1989).

Au début des années soixante, Madeleine Stevanov, épouse de Miloš Stevanov, professeur à la Faculté de droit, arrive à Novi Sad. Fervents amis de la France, le professeur Stevanov et son épouse forment le projet de fonder l'Association d'amitié Yougoslavie – France à Novi Sad, filiale des associations du même nom à Belgrade et en France. Au cours des premières années de l'existence de l'Association, madame Stevanov donne des cours de français aux adultes à la filiale de l'Institut des langues étrangères de Belgrade à Novi Sad, mais elle souhaite organiser des cours pour les tout-petits, considérant qu'une langue s'apprend le mieux et le plus facilement à un âge précoce. Malheureusement, aucun enfant ne s'inscrit au cours de français la première année, la plupart des parents s'intéressant tout d'abord à l'anglais, puis à l'allemand. Ce n'est qu'en 1965 que sera formé le premier groupe de petits de quatre ans. À la fin des années soixante, Claudine Mišić, une autre Française arrive à Novi Sad; elle n'a aucune connaissance de la langue serbe, mais madame Stevanov pense qu'elle pourra faire un excellent travail avec les petits élèves. Les pourparlers portent fruit: la maternelle française, projet commun à l'Association d'amitié Yougoslavie-France et à l'Institut pour enfants, «Radosno detinjstvo», ouvre ses portes. Le groupe compte trente enfants qui passent quatre heures avec leur éducatrice française et quatre heures avec leur éducatrice serbe. Le succès est immense. Les intellectuels de Novi Sad s'empressent d'inscrire leurs enfants à la maternelle et c'est un fait que pendant plusieurs années, la plupart de ceux qui la fréquentent sont issus de l'élite intellectuelle de Novi Sad. À cette époque, le programme scolaire ne prévoit l'enseignement d'une langue étrangère qu'à partir de la cinquième classe de l'école primaire; sur les instances de Mme Stevanov, les fondateurs de l'Association, Miloš Stevanov et Miloš Jovanović, travaillent donc à l'ouverture d'une section où l'on pourra apprendre le français facultativement à partir de la première classe. Ainsi, les enfants de la maternelle pourront-ils continuer à apprendre la langue française à l'école voisine, sans faire une pause de quatre ans. L'ambassade de France soutient le projet avec enthousiasme et lorsque l'école primaire «Đorđe Natošević» offre des cours de français facultatifs à partir de la première classe, l'Ambassade souhaite y envoyer un professeur de France. Madame Stevanov insiste pour que soit engagée une personne ayant terminé des études de philologie slave. En 1977, Monique Poulter, professeur de russe et de philologie slave arrive à Novi Sad. En même temps, l'Association de coopération culturelle Yougoslavie-France organise des cours pour les jeunes et les adultes, des soirées de musique et de poésie en collaboration avec les étudiants de la Chaire de langue et littérature françaises, la visite d'artistes et de personnalités publiques en collaboration avec la Faculté de philosophie, l'Université ouvrière, l'Association de coopération culturelle Yougoslavie-France de Belgrade et le Centre culturel français.

On présente des longs-métrages et des documentaires dans les salles de cinéma toujours pleines de l'Université ouvrière et de la Faculté de philosophie. Les habitants de Novi Sad gardent en mémoire la présentation d'un film sur les châteaux de la Loire commenté par Đorđe Tabaković, architecte et peintre célèbre de leur ville. Entre 1975 et 1985, de 150 à 195 personnes ont fréquenté les différents cours de l'Association et sa bibliothèque comptait près de 1000 titres. (Archives de l'Association culturelle Yougoslavie – France).

Cependant, la crise qui suit l'année 1990, fait perdre à Novi Sad sa maternelle, puis l'Association de coopération culturelle Yougoslavie-France quelques années plus tard. Ensuite, la Yougoslavie elle-même disparaît ne laissant que la fédération de Serbie-et-Monténégro et enfin seule la Serbie. Les propagateurs de la langue et de la culture françaises à Novi Sad restent maintenant les étudiants et les professeurs de l'Université, ainsi que les professeurs de langue française des lycées, écoles secondaires professionnelles et trois écoles primaires. Témoignant de leur intérêt pour l'esprit français, de jeunes comédiens de Novi Sad, étudiants à l'École d'art dramatique mettent en scène trois représentations de passation de diplôme sur des textes d'auteurs français en 1993/94 (*Les Bonnes* de Jean Genet, *Les femmes savantes* de Molière et *Huis clos* de Sartre).

*

À l'aube d'un nouveau millénaire, Novi Sad a perdu ses ponts, mais l'Athènes serbe a réussi à garder ses liens avec l'être intellectuel du reste du pays et de la tradition européenne. Dans les temps difficiles qui ont suivi les dernières années du siècle, la France a été parmi les premiers pays à tendre une main amicale à la Serbie. Les liens culturels et économiques se renouvellent, à Novi Sad s'ouvrent une maternelle française privée, des écoles de langue et l'Université ouverte inscrit des élèves à ses cours de français. Le nombre d'étudiants inscrits aux études de langue et littérature françaises augmente et Matica srpska invite l'écrivain français d'origine russe Andrej Makine. Avec l'appui du Centre culturel français de Belgrade, des personnalités publiques, des artistes et des professeurs de France viennent à Novi Sad au grand plaisir de ses habitants.

Ces dernières années, un Centre français, aujourd'hui Institut – filiale de l'Institut français de Belgrade, a été ouvert à Novi Sad. La maison qui abritait autrefois le café-culte *Zlatna greda* a été restaurée et a changé de vocation, elle offre maintenant des livres, des revues, des cédés français. À travers la vitrine vous sourient Astérix et Obélix, Gérard Depardieu, Sophie Marceau et à l'intérieur vous accueillent d'un «bonjour» chaleureux Claudine, Monique, Pierre-Yves ou l'un des étudiants du Département d'études romanes qui est de service ce jour-là. On peut y apprendre le français, lire une revue ou des journaux, écouter de la musique ou regarder un disque compact vidéo dans une atmosphère agréable.

C'est un grand symbole que l'Institut français se trouve au cœur de Novi Sad, justement en face de la société Matica srpska où se réunissent les intellectuels de la ville. Le fait que chaque matin le berceau de la civilisation serbe et un représentant

de l'esprit français se reflètent l'un dans l'autre nous donne l'espoir que la langue et la culture françaises subsisteront en ces lieux.

BIBLIOGRAPHIE

- Gavrilović, Nikola (1961). «Francuski repertoar Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (1861-1961)» [Répertoire français du Théâtre national serbe à l'occasion du centenaire de la fondation (1861-1961)], in *Spomenica Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu povodom stogodišnjice osnivanja*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
- Militar, Triva (1961). «Antonije Hadžić i Srpsko narodno pozorište. Nekadašnje dačke predstave Srpskog narodnog pozorišta» [Antonije Hadžić et le Théâtre national serbe. Les représentations scolaires d'autrefois au Théâtre National Serbe], in *Spomenica Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu povodom stogodišnjice osnivanja*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
- Militar, Triva (2002). *Novi Sad na raskrsnici minulog i sadanjeg veka / po izvorima, zabeleškama i sećanju Triva Militar* [Novi Sad au carrefour du siècle passé et du siècle présent / d'après les sources, notes et souvenirs de Triva Militar], éd. Živko Marković. Novi Sad: Gradska biblioteka.
- Krčmar, Vesna; Lučić, B; Polzović M, (2004). *Balet, prvih pedeset godina (1950-2003)* [Ballet, les premiers 50 ans (1950-2003)]. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
- Popov, Dušan (1992-2009). *Enciklopedija Novog Sada*. Novi Sad: Novosadski klub, Gradska biblioteka.
- Krčmar, Vesna; Milanović, M; Radmanović, D. (1998). *Pedeset godina opere Srpskog narodnog pozorišta* [Cinquante ans de l'Opéra du Théâtre national serbe]. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
- Arhiv Društva za kulturnu saradnju Jugoslavija – Francuska. Novi Sad.
- Rad i izveštaj Matice srpske od 1904-1933. Novi Sad: Matica srpska.
- Rad Matice srpske od 1933-2003. Novi Sad: Matica srpska.
- Spomenica Novosadske gimnazije 1810-1960. Novi Sad: Gimnazija „Jovan Jovanović Zmaj“.
- Spomenica Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. (1989). Novi Sad: Filozofski fakultet.

Snežana Gudurić

THE FRENCH LANGUAGE AND CULTURE IN “SERBIAN ATHENS” BETWEEN THE 19TH AND 21ST CENTURY

SUMMARY

This paper analyzes the presence of the French language and culture in the capital of Autonomous Province of Vojvodina, Novi Sad, in the period spanning from the mid-19th century to the end of the first decade of the 21st century. Due to a peculiar role that Novi Sad played in the process of forming the Serbian national and cultural self, it had come to be called “Srpska Atina” (Serbian Athens, i.e. the cradle of Serbian culture). The period analyzed in this paper is characterized by a series of Serbian people's struggles for a national and cultural identity. A very prominent

role in these struggles was played by the ideas based on French humanism, human rights and equality. On the basis of the data collected in the archives of several institutions (Matica Srpska, Serbian National Theater, Serbian (Novi Sad) Grammar School, Association for Cultural Cooperation between Yugoslavia and France and Faculty of Philosophy in Novi Sad), the paper presents, on the one hand, the presence of French spirit in various areas of Novi Sad's cultural life and, on the other hand, this spirit's influence on other areas of life, such as education and international relations (military, economic and diplomatic). Although it has constantly been in competition with other foreign languages, earlier with Hungarian and nowadays primarily with English and German, French has always occupied, and still does occupy, a special place in the lives and hearts of the inhabitants of Novi Sad.

Keywords: French, French culture, Serbian culture, France, Serbia, Franco-Serbian relations

Biljana Stikić
Université de Kragujevac
Faculté des Lettres et des Arts
biljanasarastikic@gmail.com

LE PROCÉDÉ DE SÉPARATION/INTÉGRATION FONCTIONNEL À L'AIDE DES PRONOMS PERSONNELS *JE/NOUS* DANS LE DISCOURS POLITIQUE FRANÇAIS

S'appuyant sur l'hypothèse de Benveniste sur la subjectivité, cet article examine l'utilisation des pronoms personnels *je* et *nous* (sujet) dans les interviews réalisées avec les maires de villes franciliennes. Les résultats indiquent que le pronom *je*, dominant remarquablement le pronom *nous*, a été utilisé le plus souvent par les maires femmes, et a introduit les verbes exprimant l'opinion, l'estimation et le désir. Le pronom *nous* a été utilisé pour décrire une situation relative à la communauté, une constatation d'un état de fait, alors que le pronom indéfini *on* a, en principe, repris le rôle du réalisateur des actions.

Mots-clés: pronoms personnels, *je/nous*, Benveniste, discours politique, maires, interviews, télévision

1. INTRODUCTION

Le langage oral ou le langage écrit ? Laquelle de ces deux formes d'expression verbale domine notre vie quotidienne ? C'est une question pour laquelle la réponse reste ouverte: elle dépend de la façon dont nous vivons notre vie. Des millions d'individus s'exposent aux mots et aux paroles, et même si tout le monde en était privé, on resterait seul, avec nos pensées – notre langage interne, qui permettent la création d'idées nouvelles. L'expérience nous dit que les pensées ne se lancent pas dans le monde externe sous leur forme d'origine: proportionnées au développement intellectuel d'un individu (et à la force de ses états affectifs), les pensées se soumettent à une sorte de filtrage ou de transformation avant de devenir langage externe. Ce déguisement verbal trouve sa justification dans plusieurs raisons. Nous ne pouvons que constater ici que le monde civilisé n'exprime pas très souvent la forme et le contenu des pensées rudimentaires. Étant donné qu'elles sont le plus souvent inconnues aux autres, et qu'on peut seulement les supposer ou essayer de les dévoiler dans le cadre d'hypothèses et de théories, il nous reste ce qui est exprimé, ce qui est disponible à nos sens comme les faits objectifs.

Dans le présent travail, nous nous consacrerons à l'analyse d'une sorte de ces faits fixés dans des enregistrements audio-visuels sous forme d'interviews. Il s'agit des pronoms personnels utilisés en interaction, qui, avec celui dit indéfini, ne cessent d'attirer l'attention des chercheurs. Nombreux sont ceux qui, touchant le domaine de sciences de langage, entreprennent des recherches interdisciplinaires, si bien que l'emploi des pronoms personnels est examiné dans le cadre de la didactique (Lima, 2001), de la traductologie (Boudart 2008), de la littérature (Wimmer 1991), de l'analyse du discours/informatique (Boulard et Gauthier, 2010), etc. La problématique des pronoms personnels (en interaction) est donc toujours actuelle et, de plus, elle commence à être plus intéressante au fur et à mesure du développement des nouvelles technologies (Marcoccia 2004, Van Compernelle 2008).

2. La problématique

L'interview est un des genres typiques du discours oral, à côté de la conversation, de la discussion et du débat. À la différence de la conversation, elle est beaucoup mieux structurée, il y a moins de chevauchements de parole, moins d'indicateurs pragmatiques, moins de phrases inachevées, en bref c'est un ensemble beaucoup plus cohérent (Kucharczyk 2009: 79). Les types de tour de parole produits par les participants à une interview sont prédéfinis: on s'attend à ce que l'interviewé produise des tours reconnaissables comme des réponses, et à ce que l'interviewer se limite à des questions (Relieu, Brock 1995: 102). Le terme du *discours politique*, quant à lui, est pris dans cet article avec une signification plus large, à savoir il devrait être compris comme parole publique sur la chose publique témoignant de la préoccupation de l'homme par rapport à la gestion de la cité.

Le corpus de notre étude embrasse huit interviews réalisées avec des maires franciliens au cours des années 2010 et 2011 dans le cadre d'une série d'émissions hebdomadaires intitulées *Bonjour Monsieur le Maire !*. Elles ont été télédiffusées sur une chaîne locale de Paris (IDF1) dont le programme concerne, en général, les habitants de la Petite et de la Grande couronne (Paris et ses banlieues). Les enregistrements embrassent 1 heure et 44 minutes de conversations dont 75% embrassent le discours des interviewés, à savoir 1 heure et 18 minutes, ce qui fait presque 10 minutes (9 min 45 sec) par interview, à savoir:

INTERVIEW	1	2	3	4	5	6	7	8
Durée	12'13	14'00	13'09	13'20	12'31	14'00	12'51	11'20
Interviewé	9'17	10'45	8'54	9'11	9'56	10'10	10'01	9'47

Pendant une dizaine de minutes, une journaliste pose des questions aux interviewés et entame une conversation dont le caractère reflète un ton amical, relativement relâché, mais aussi parfois celui d'une vraie discussion. Dans tous les cas, le sujet principal de toutes les interviews concerne la présentation des communes de la part des maires, ainsi que leurs activités quotidiennes et leurs projets municipaux. Il faut rappeler que les «activités quotidiennes» deviennent un objet d'études

sociologiques grâce aux recherches de Garfinkel 1959 et des ethnométhodologues sur le sens commun, et à celles de Goffman 1959 sur la «mise en scène de la vie quotidienne». Tous ces chercheurs ont ciblé les activités sociales sous-jacentes à l'usage du langage, suscitant par ricochet un intérêt scientifique pour les activités quotidiennes, dont fait partie la conversation (Vincent 2001: 178). Dans le cas de notre étude, dans laquelle la parole publique nommée *interview* possède beaucoup de caractéristiques qui l'orientent vers la conversation, nous nous bornerons à l'analyse des pronoms personnels *je* et *nous* (sujets à la première personne du singulier et du pluriel) utilisés par les interviewés. Nous nous sommes basés sur l'hypothèse de Benveniste sur la subjectivité qui souligne entre autre: «C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'ego» (Benveniste 1966: 260). Il a décrit l'effet langagier de cet ego dans les lignes suivantes:

La subjectivité dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme «sujet». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (...), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette subjectivité, qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, (...), n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est «ego» qui *dit* «ego». Nous trouvons là le fondement de la «subjectivité», qui se détermine par le statut linguistique de la «personne» (Benveniste 1966: 259-260).

Le moment où le *je* émerge indique qu'il reconnaît son contraste, à savoir un *tu*. Cependant, la polarité qui nous intéresse dans cette étude est celle de la relation individu vs. groupe, c'est-à-dire les cas dans lesquels cet ego se sépare d'un groupe représenté par le pronom *nous*, ainsi que ceux dans lesquels il s'y intègre. Nous prendrons en considération trois aspects de *nous*: le maire par rapport aux habitants de la ville/commune où il exerce sa fonction, ses relations avec les gens qui l'aident à diriger les affaires municipales, ainsi que celles établies avec les instances égales ou supérieures. C'est donc dans ce triangle sociolinguistique, dessiné par les énoncés des interviewés, que nous tenterons de répondre à une question à la fois simple et complexe: Quel est le positionnement personnel des maires par rapport aux activités dont ils parlent ?

3. LE PANORAMA DE L'EMPLOI DES PRONOMS PERSONNELS

Nous nous sommes intéressés aux données statistiques indiquant la fréquence de l'utilisation des pronoms personnels *je* et *nous* (ainsi que celle du pronom indéfini *on* puisqu'il détrône depuis longtemps le pronom personnel *nous* dans le français courant). La deuxième étape concerne l'analyse du caractère des verbes introduits par ces pronoms, ces détails dans la mer d'énoncés, ce qui est une des stratégies de l'analyse empruntées à l'analyse conversationnelle: observer chaque détail comme un objet autonome – autosuffisant, dirait Goffman 1987 [1981]: 38

– pour en comprendre la mécanique (...). Cela veut dire observer ses petites unités étant conditionnelles à la compréhension de plus grandes (Vincent 2001: 180). La troisième étape concerne l'analyse de l'emploi des pronoms par rapport à la situation/contexte dans lesquels ils émergent.

	JE	NOUS	On	
Int 1	28	1	20	49
Int 2	34	14	24	72
Int 3	9	17	7	33
Int 4	11	2	40	53
Int 5	7	5	13	25
Int 6	2	4	53	59
Int 7	13	1	53	67
Int 8	2	8	30	40
	106	52	240	

Les résultats statistiques généraux démontrent que l'emploi du pronom personnel *je* a remarquablement dominé (49%) celui du pronom personnel *nous*. Ce n'a pas été le cas dans toutes les interviews: trois interviewés ont préféré le pronom *nous*, mais il s'agissait des cas dans lesquels l'emploi des pronoms personnels en question avaient d'ailleurs une (très) basse fréquence. Il y a eu un cas unique où l'emploi du *je* a été successif (quadruple) comme une sorte de produit d'un état affectif instantané:

- 1) – *Vous ne me répondez pas sur les caméras.*
– *J'y viens. J'y viens. J'y viens. J'y viens.* (Int 5)

D'autre part, le pronom *nous* a indiqué, dans quelques cas seulement, le rapport du journaliste et de la/du maire, du maire et de sa famille, ou bien un *nous* cité:

- 2) *Nous avons, moi et mon épouse, préféré nous rapprocher ...* (Int 3).
3) *Ils nous disaient: «Nous ne connaissons pas les gens ...»* (Int 8).

Nous n'avons pas pu négliger le fait que la fréquence de l'utilisation du pronom personnel indéfini *on* a été tellement haute qu'elle a dépassé (66%) celle des deux pronoms personnels pris ensemble. La signification de *on* a varié entre celle d'un *on* qu'on ne connaît pas ou n'est pas important comme sujet, et celle de *nous* ou de *les gens*. De plus, il faut souligner le fait que la basse fréquence de l'emploi de tous ces trois pronoms dans certaines interviews pris en bloc a été compensée par l'emploi d'une grande variation (en nombre et en formes) des présentatifs et des constructions passives (notamment dans les interviews 3 et 5). Plus de 58%

de l'emploi du pronom *je* a été dû à deux femmes maires (interviews 1 et 2). Pris dans l'ensemble, ce pronom personnel a été utilisé moyennement toutes les 44 secondes, mais au cas où l'on ne prend en considération que les maires hommes, *je* apparaît à chaque 1 minute et 23 secondes.

3.1. Le pronom *je/nous* avec son prédicat

Bien que les maires hommes aient évité plus souvent leur *je* explicite, par rapport aux maires femmes, ils ont tous utilisé ce pronom personnel de telle sorte qu'on peut discerner deux groupes quant aux prédicats formés. Le premier groupe, qui est remarquablement plus nombreux, témoigne d'un *je* tout à fait personnel, celui qui s'est séparé comme individu d'un groupe représenté par *nous*. Il ne s'agit pas là seulement de l'individu vu comme *personne du maire qui dirige*, mais aussi de n'importe quel individu conscient et raisonnant. Cette constatation repose sur le fait que nous avons remarqué une grande présence des verbes exprimant l'opinion, l'estimation, le sentiment, le désir. Au sommet se trouvent les verbes suivants: *croire, penser, dire, vouloir* et *trouver*:

- 4) *Donc, petit à petit, on a mis quelques années à se roder. Maintenant, je crois qu'on est assez au point, et on commence à avoir des comités ...* (Int 7).
- 5) *Je pense oui. Je pense qu'ils sont relativement fiers de leur ville* (Int 5).
- 6) *Je dirais que ça reste relativement modeste* (Int 2).
- 7) *J'étais très surpris, c'est qu'en faite les gens sont très attachés à la ville* (Int 3).

Le second groupe réunit un certain nombre de verbes ou d'expressions verbales reliant ce *je* à des actions externes. Ce sont les activités des maires concernant des situations concrètes dans lesquelles ils sont plus ou moins proches à d'autres personnes. Il s'agit là des verbes qui découvrent le *je* des interviewés dans leur rôle de maire, tout à fait distinct du *nous* associant le maire à ses adjoints, ses concitoyens ou des instances supérieures:

- 8) *La proximité existe. Je prénote et puis, après, j'ordonne à mon service de régler tel ou tel problème* (Int 4).
- 9) *Mais, à côté de ça les échanges se font normalement, des discussions dans des réunions puisque j'organise régulièrement des réunions* (Int 2).
- 10) *Chaque fois que je monte une opération de logement, comme vous avez 150 logements, il y a forcément 60% de logements sociaux* (Int 7).

Ce groupe de prédicats permet une division en deux sous-groupes: l'une où le pronom personnel *je* est un vrai réalisateur de l'action (8), et le second où ce *je* se sépare clairement d'un ensemble de personnes (9), en négligeant son rôle de médiateur.

A la différence du pronom personnel *je*, le pronom *nous* utilisé par les interviewés, n'introduit presque jamais de verbes exprimant l'opinion, l'estimation ou

un état d'âme, ce qui démontre que les interviewés se considèrent eux-mêmes réunis avec les autres d'une autre façon. Dans de nombreux cas, il s'agit de différents verbes référant à des situations où un phénomène ou quelque chose est possédé par tous, qui appartient ou concerne tous les habitants d'une ville ou commune, et notamment les verbes qui décrivent ou mettent le sujet dans une situation passive:

- 11) *Et nous devons, en direction de familles migrantes ou non-migrantes d'ailleurs, avoir une attitude de consolidation de l'autorité parentale* (Int 5).
- 12) *Nous avons connu quelques événements particuliers, notamment en fin de 2009* (Int 3).
- 13) *Nous aurons une gare dans le centre ville* (Int 8).
- 14) *Il y a une police municipale qui est certes modeste puisque nous avons trois agents* (Int 3).
- 15) *On est loin des objectifs que fixe la loi qui est arrivé à 20% ... Nous en sommes aujourd'hui à 5%*. (Int 4).

Il faut ajouter qu'il y existe un petit sous-groupe des verbes exprimant une action concrète:

- 16) *Il y a des assemblées générales qui se tiennent une fois par an, de tous les comités des quartiers pour fédérer, et chaque deux ans nous organisons les assises de la ville sur un thème* (Int 5).

Dans la plupart des cas, les verbes d'action, donc ceux qui marquent une opposition par rapport à un état, à une situation passive, s'introduisent par le pronom indéfini *on*.

3.2. L'apparition et le passage de *je/nous*

Excepté les cas de l'emploi du pronom *je* mentionnés ci-dessus, ce pronom a été utilisé par les interviewés dans les cas où il sert à exprimer une mise en relief (v. ex.1):

- 17) *On est à 75 km de Paris, une heure de train, donc ce qui reste relativement raisonnable pour nos administrés puisque j'ai effectivement beaucoup d'administrés qui travaillent à Paris* (Int 2).
- 18) – *Jusqu'à 19 heures ?!*
– *Jusqu'à 19 heures. Et moi, c'est quelque chose que j'ai mis en place, et maintenant il y a 5 ou six ans* (Int 7).

Certaines des questions de la journaliste pouvaient impliquer des réponses incluant l'opinion personnelle des interviewés exprimée par l'utilisation du pronom *je*. Cependant, ils procédaient d'une manière inattendue, c'est-à-dire il

s'agissait de l'emploi d'un groupe de présentatifs ou de constructions unipersonnelles ou bien de toute une sorte de possibilités langagières excluant la précision de la personne qui réalise l'action:

(19) – *Est-ce que vous avez l'impression que le problème de sécurité (...) ?*

– *Alors, c'est vrai qu'actuellement plutôt on s'y croit, il faut y croire (Int 6).*

Nous avons remarqué un emploi particulier du pronom *nous* lorsqu'on a abordé le sujet des enfants, à savoir les interviewés remplaçaient le pronom *on*, passaient sur *nous* et reprenaient *on*:

20) – *Mais il faut des crèches ?*

– *Il faut des crèches. Alors, nous avons un équipement de |, nous avons des maisons de petite enfance, nous avons des crèches, nous avons des crèches familiales (Int 6).*

Un fait qui est aussi important est celui de la très haute fréquence du pronom *je* utilisé par deux femmes maires. Nous voudrions souligner ici qu'aucun interviewé n'est obligé de répondre directement aux questions de l'intervieweur impliquant l'utilisation du pronom *je*. D'ailleurs, c'est ce qu'ont fait presque tous les maires hommes, à savoir ils ont essayé de l'éviter. Quant aux femmes maires, elles procédaient tout à fait inversement. Ce phénomène peut être interprété différemment si bien qu'il ne nous reste que de supposer: à partir du fait qu'elles se sont montrées très énergiques pendant la session de l'interview (il s'agit peut-être de leur caractère), notant aussi bien le fait qu'il s'agissait des «conversations de deux femmes» (l'intervieweur était une femme aussi, exerçant une fonction dans le domaine de médias), jusqu'au fait qu'elles représentaient des parties dont le discours politique général est peut-être plus direct que celui de leurs opposants. Cependant, cela reste dans le cadre de suppositions, comme un sujet possible de recherche.

4. EN GUISE DE CONCLUSION

En ce qui concerne cette paire des pronoms personnels sujets *je/nous*, même si notre analyse dénote un emploi du pronom *je* remarquablement fréquent, il est cependant nettement inférieur par rapport à ce que nous attendions. L'ego de Benveniste, l'ego en général a été presque repoussé par les maires hommes. Dans la plupart des cas, *je* apparaissait lié avec des verbes exprimant l'opinion, la réflexion, l'estimation ou le désir, alors que ses autres émergences concernent des situations colorées de la mise en relief des mérites personnels ou de la présence d'états affectifs. La fréquence de l'utilisation du pronom personnel *nous* est assez basse dans notre corpus. Ce *nous* a plutôt indiqué le rapport des maires et des habitants dans des situations de possession de quelque chose, dans leurs états

passés ou actuels où il y avait rarement des verbes d'action. Aussi a-t-on remarqué l'apparition particulière de *nous* lorsqu'on parlait de sujets *sensibles*, tels que les enfants. Dans tous les cas, c'est le pronom indéfini *on* qui, en général, a repris les verbes indiquant l'action. Les résultats de cette étude méritent d'être pris en considération dans une autre recherche dans laquelle il faudrait élargir le corpus de cette *parole publique* et/ou l'examiner d'un autre point de vue, à savoir l'emploi des pronoms personnels déictiques sujets et objets, ainsi que des déterminants de possession.

BIBLIOGRAPHIE

- Benveniste, Emile (1966). «De la subjectivité dans le langage». In: ders. *Problèmes de linguistique générale, 1*. (Paris: Gallimard), 258-266.
<http://latina.phil2.uni-freiburg.de/raible/Lehre/2006/Materialien/Benveniste.pdf>
- Boudart, L. (2008). «De l'usage des pronoms personnels dans deux traductions espagnoles de Tartuffe». *Ikala*. Vol.13, 19: 105-118.
- Boulard, A., Gauthier, J.-M. (2010). «Le complément sujet: Étude de l'utilisation des pronoms *moi* et *je* dans le discours d'enfants grâce à l'analyse statistique discursive». The 10th International Conference on Statistical Analysis of Textual Data, Rome: University of Rome: 265-274.
- Kucharczyk, R. (2009). «Vers la compétence discursive à l'oral en classe de langue de FLE». *Synergie Pologne*. 6: 77-89.
- Lima, L. (2001). *L'Interprétation des pronoms personnels objets au cycle trois de l'école primaire: conception et évaluation de séances didactiques*. Université Grenoble II, (thèse de doctorat), <http://webu2.upmf-grenoble.fr/sciedu/lima/these.PDF>.
- Marcoccia, M. (2004). «L'analyse conversationnelle des forums de discussion: questionnements méthodologiques». *Les Carnets du Cediscor*. 8: 23-37.
- Relieu, M. et Brock, F. (1995). «L'infrastructure conversationnelle de la parole publique. Analyse des réunions politiques et des interviews télédiffusées». *Politix*. Vol. 8, 31: 72-112.
- Van Compernelle, R. A. (2008). «*Nous* versus *on*: Pronouns with first-person plural reference in synchronous French chat». *Canadian Journal of Applied Linguistics*. 11: 85-110.
- Vincent, D. (2001). «Les enjeux de l'analyse conversationnelle ou les enjeux de la conversation». *Revue québécoise de linguistique*. Vol. 30, 1: 177-198.
- Wimmer, Ch. (1991). «De quelques emplois du pronom personnel chez La Bruyère». *L'information grammaticale*. 48: 22-24.

Corpus:

Bonjour Monsieur le Maire !, Les émissions chaîne officielle de IDF1 sur Youtube, interviews avec: Adenot D. (Champigny-sur-Marne), Lamy F. (Palaiseau), Funès G. (Chilly-Mazarin), Bequet J.-P. (Auerse-sur-Oise), Delannoy Ph. (Nangis), Rouillon-Dambreville J. (Saint-Ouin), Lacroute V. (Nemours), Cathala L. (Créteil).

Biljana Stikić

THE PROCESS OF SEPARATION/INTEGRATION USING PRONOUNS
JE/NOUS IN THE FRENCH POLICY DISCOURSE

SUMMARY

In the pair of the pronouns *je/nous*, the use of the pronoun *je* was remarkably more frequent, but less present in comparison with what we expected. Compared to mayors' women, the ego of Benveniste, the ego was almost pushed back by mayors. In most cases, *je* was connected with verbs expressing an opinion, reflection, estimation or a desire, while its other occurrences concern the situations colored by the placement of personal merits in relief or the presence of emotional states. The frequency of the pronoun *nous* was very low. This, rather, indicated the report on mayors and inhabitants who possessed something in their past or on current states where there were rarely verbs of action. Also, the special use of *nous* was noticed when one talked about sensitive subjects, such as children. In any case, it is the indefinite pronoun *on* that was usually connected with verbs of action. The results of this study deserve to be taken into consideration in another research in which it would be necessary to widen the corpus and/or to examine this subject from another point of view related to the use of deictic pronouns as subjects and objects, as well as the use of possessive determinants.

Key words: French pronouns *je/nous*, policy discourse, mayors, interview, television.

Tatjana Đurin
Université de Novi Sad
Faculté de Philosophie
tmiletin@nspoint.net

LES ENSEIGNES «FRANÇAISES» DE NOVI SAD

L'auteur se propose de souligner la présence et le rôle de la langue française dans les lieux publics à Novi Sad. Une analyse linguistique et sociolinguistique portant sur la fréquence, l'usage et le contexte de l'emploi des éléments de la langue française dans les enseignes serbes dans la ville de Novi Sad, où l'enquête sur le terrain a été faite, mettra en évidence le rôle que le français joue parmi les «non-initiés», l'impression qu'il produit sur les habitants de cette ville, les passants qui, en général, ne parlent pas français.

Mots clés: enseignes, publicité, français, Serbie, Novi Sad, sociolinguistique

En tant que moyen de communication, l'enseigne est censée être facilement compréhensible. Son texte est le plus souvent bref pour pouvoir être lu et perçu instantanément. Puisque l'enseigne a un rôle publicitaire et exerce une influence psychologique sur les passants, les clients potentiels, dans l'écrit de l'enseigne on utilise en général un code habituel, connu de tout le monde, relativement simple soit au niveau du lexique, soit au niveau syntaxique. Le but de cette simplification est d'informer, d'attirer, de persuader pour vendre. On utilise donc normalement des mots et des constructions simples que l'on peut déchiffrer rapidement. Il y a pourtant des commerçants qui choisissent d'attirer l'attention des clients à l'aide d'enseignes moins habituelles, étrangères. (Barouchi 2007: 107) Ce choix ne provoque aucune surprise, et par conséquent aucun obstacle à la communication dans la ville de Novi Sad, multiculturelle et multilingue, dont les habitants sont depuis toujours habitués au plurilinguisme.¹

Le français n'est pas une langue activement parlée à Novi Sad, mais il est tout de même présent dans les enseignes publicitaires. De plus, on y révèle des domaines «réservés» à la langue française: les produits de toilette ou de beauté, les soins du visage et du corps où la population cible sont les femmes (11 enseignes); l'industrie (automobile et de bâtiment) où la population cible sont les hommes (7

¹ Dans sa recherche sur les inscriptions dans les lieux publics de ville, J-B. Tsoufack tire la même conclusion: «Les pratiques et les besoins sociaux qui les conditionnent s'autorégulent en ville qui est un lieu par excellence de brassage linguistique, mais aussi et en même temps, un lieu où ce plurilinguisme va se résoudre, évoluer, dessinant par là même 'les formes de cohabitation entre les locuteurs de ces différentes langues'» (Tsoufack 2008: 12)

enseignes); l'art et la restauration (13 enseignes). Les activités diverses sont représentées par 9 enseignes françaises ou francisées. Aucun entretien avec les propriétaires n'a été conduit, leur motivation ne faisant pas l'objet de cette recherche. Le but de l'analyse des enseignes «françaises» est de les repérer, de les classer et de montrer comment elles se présentent aux yeux des passants, des habitants de Novi Sad.

Le corpus de recherche compte donc 40 enseignes.²

L'analyse linguistique et sociolinguistique permet d'établir trois critères selon lesquels on peut classer les enseignes: la graphie (enseignes en français correct; enseignes en français incorrect – fautes d'orthographe ou de grammaire; transcription serbe de mots français); la langue (enseignes monolingues: français; bilingues: français-serbe, français-anglais; et trilingues: français-serbe-anglais); la forme morpho-sémantico-stylistique (noms propres: anthroponymes, noms de compagnies, firmes ou sociétés; noms génériques, tels que *magasin*, *boutique*, *artisan*, etc.; jeux de mots, monolingues ou bilingues; description de l'activité de l'établissement commercial, le symbole ou l'allusion à l'activité servant en quelque sorte de publicité). Il y en a aussi où le rapport entre la forme et l'activité n'est pas évident.

Dans la ville de Novi Sad, parmi les enseignes écrites en français, les plus nombreuses sont les enseignes écrites en français correct (20 enseignes).

Des noms propres, tel que PASCAL, nom de l'usine qui produit des matériaux de construction, plus précisément de tôlerie, sont facilement identifiés comme français.

Ensuite, dans ce groupe il y a 6 enseignes qui décrivent ou font allusion à l'activité de l'établissement commercial. Par exemple, l'enseigne AUTO-FRANCE, une entreprise commerciale qui vend les voitures d'occasion et s'occupe de l'entretien et la réparation des voitures Peugeot et Citroën, sert donc à présenter l'activité de l'entreprise; d'après le nom il est clair qu'il s'agit de voitures françaises.

Un restaurant où on prépare des grillades, considérées comme spécialité serbe, s'appelle OBÉLIX. L'enseigne fait référence au personnage de fiction, le Gaulois Obélix, connu pour son énorme appétit; l'enseigne est donc une publicité servant à attirer les clients, tout en disant: Obélix y serait content. Bien qu'il s'agisse d'un personnage étroitement lié à la culture et à l'histoire françaises, l'enseigne ne fait pas forcément allusion à l'origine française d'Obélix, mais plutôt à son obésité qui, dans la culture serbe, n'est pas toujours considérée comme négative. D'ailleurs, Obélix et Astérix n'appartiennent plus seulement à la France, ils font partie du patrimoine mondial, étant connus dans le monde entier.

Le nom de BISTROT DE PARIS joue également sur les connaissances et les représentations des clients serbes. Le mot *bistrot* existe en serbe, *bistro*, emprunté

² Il y en avait et il y en aura probablement d'autres parce que les magasins et les petites entreprises naissent et disparaissent assez vite en Serbie. Outre les photos prises dans les rues de Novi Sad, le corpus comprend les noms des magasins et des entreprises cités dans *Telefonoteka*, le catalogue d'annonces publicitaires sous forme d'une publication périodique, ainsi que ceux trouvés sur l'Internet. L'auteur remercie Miodrag Miroslavljević, chef de la sécurité de T.C. Mercator, pour son aide.

au français, et il ne serait moins attirant si l'enseigne était écrite en serbe, *Pariski bistro*: même si ce restaurant n'offre pas de plats français mais plutôt des spécialités serbes et des spécialités typiques de la région de Voïvodine, il ressemble à un bistrot français: il est petit, modeste mais sympathique. Tout de même, étant écrit en français, l'enseigne rend ce restaurant encore «plus français», plus attirant.

Deux enseignes font allusion à la finesse, la grâce et la beauté (surtout la beauté féminine) qui sont souvent liées à la France dans l'esprit des serbophones: LA FEMME, un salon ou un institut de beauté où l'allusion est claire: la beauté dont le symbole est la femme, et LA SYLPHIDE, une école de danse dont le nom est en fait le symbole des connaissances et des techniques qu'on peut y acquérir. L'allusion est double: elle porte sur le ballet intitulé *La Sylphide*, et sur les caractéristiques des danseuses qui sont gracieuses, sveltes et fines, rappelant ainsi une sylphide (des génies féminins ailés) par la vivacité et la grâce de leurs mouvements. Le mot existe en serbe aussi, *silfide*, désignant des génies féminins ailés, et, au sens figuré, des femmes élancées et d'une beauté fine.

Derrière certaines enseignes il se cache un jeu de mots, ou bien de graphie.

BEAUTIQUE est un magasin où on vend des parfums. Le jeu de mots *beauté /boutique* n'est pas absolument évident pour les clients serbes, mais puisqu'ils voient une différence dans la graphie, étant donné que la graphie française du mot *boutique* est connue en Serbie, les clients pourraient être intrigués par l'enseigne.

Dans le nom du cabinet de soins esthétiques, BOURJOIS, on reconnaît le nom des produits de cosmétique «Bourjois». L'enseigne pourrait donc représenter une allusion à la qualité. Mais il y a aussi un jeu de mots avec le mot *bourgeois*, jeu de mots qui pourtant ne serait pas si évident pour les «non-initiés»: le mot *buržuj* existe en serbe, emprunté au français par l'intermédiaire du russe où, à cause de l'idéologie communiste, la signification du mot devient hyperbolisée et par conséquent péjorative. Aussi le mot commence-t-il à s'utiliser pour désigner la personne qui appartient à la classe de bourgeoisie, qui est, à son tour, considérée comme une classe privilégiée (par opposition au monde ouvrier et paysan), et par extension, dans le langage familier, de désigner des personnes très riches qui dépensent leur argent sans scrupules et d'une façon cavalière.³ Dans cette enseigne, la connotation péjorative est atténuée par le jeu de graphie.

Certaines enseignes qui représentent des noms génériques sont clairement perçues comme françaises parce que ces noms sont en fait des emprunts, pour la plupart connus des serbophones. Le mot ARTISAN, nom d'un atelier de ferronnier et forgeron, existe en serbe, *artizan*, et il désigne, comme en français, une personne exerçant, pour son propre compte, un art mécanique ou un métier manuel qui exige une certaine qualification professionnelle.⁴

³ Voir Klajn, Ivan, Šipka, Milan (2008). *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej.

⁴ En serbe, le mot désigne aussi un artisan qui est très bon dans son métier, un maître, ainsi qu'un fondateur, un initiateur.

Il en est de même pour BOUTIQUE et LE PETIT CAFÉ où les noms génériques, *boutique* et *café*, deviennent des noms propres.⁵

La deuxième catégorie comprend les enseignes écrites en français, mais avec des fautes: fautes d'orthographe ou de grammaire. C'est le cas de RENAULT BUTIQUE, magasin de pièces de rechange et accessoires pour les voitures Renault et Dacia, ou OH LA LA, parfumerie et orfèvrerie dont l'enseigne est une interjection bien connue en Serbie, qui marque la surprise, l'enthousiasme, l'excitation, servant ainsi à attirer les clients, surtout les femmes. La prononciation ne changeant pas, les anomalies orthographiques dans ces deux enseignes, *butique* au lieu de *boutique* et *la* au lieu de *là*, n'ont aucune importance pour un serbophone «non-initié» dont la langue a une orthographe phonétique.⁶ La pâtisserie dont l'enseigne est le symbole de l'activité de l'établissement commercial, NOISSET, le prouve d'avantage. Malgré deux anomalies orthographiques, le nom est clairement perçu comme français.

Dans les enseignes bilingues (français-anglais) LA CHOCOLATE, LA PASSAGE SPORT'S WEAR et LA MIRAGE «SMILE» l'emploi de l'article est incorrect. L'emploi de l'article féminin dans le cas du *chocolate* peut être expliqué par le fait que ce nom, *čokolada*, est du genre féminin en serbe. Les noms *passage* (en serbe: *pasadž*) et *mirage* (en serbe: *miradž*) sont pourtant du genre masculin en serbe aussi. Il paraît que, à l'opposition de *LE*, l'article *LA* soit perçu par les serbophones comme plus marqué, «plus français», assurant ainsi aux activités des établissements commerciaux un lien plus fort avec l'élégance, la bonne qualité et le luxe dont le symbole est la France.

Il y a dans cette catégorie une enseigne qui représente un nom générique: ATELIJER, un atelier de beaux-arts et d'arts appliqués. Le nom existe en serbe, désignant un local aménagé où travaille un artiste, *ateljje*. L'anomalie orthographique représente en fait la prononciation serbe du mot *atelier*, où un yod se crée dans le hiatus. Dans la graphie du mot, ni tout à fait française, ni tout à fait serbe, il s'opère un processus de singularisation par lequel ATELIJER se montre spécial, unique.

La dernière catégorie comprend les mots empruntés au français il y a longtemps, donc conforme au système d'orthographe serbe, tels que TROFEJ, un magasin où on vend des coupes et des médailles, et un atelier de gravure, et PEDIGRE⁷, un cabinet vétérinaire. Dans les deux cas l'enseigne fait allusion à l'activité et, dans le second suggère que les soins sont de bonne qualité.

⁵ Concernant le terme *boutique*, un local commercial de dimension modeste, il faut mentionner une remarque du TLF selon laquelle: «Le mot boutique a longtemps eu une valeur dépréciative; de plus en plus s'y attache une idée de bon goût, d'élégance, d'originalité dans la création tant pour ce qui est du commerce que de l'artisanat.» (TLFi, atilf.atilf.fr). Par contre, en serbe le mot *butik* (emprunté au français) désigne plutôt un magasin de vêtements élégants.

⁶ Il est vrai que dans les textes français moins soignés on reconnaît une pratique de ne pas indiquer les accents sur les majuscules, bien que l'Académie française recommande l'usage d'accent ou tréma sur une majuscule. (<http://www.academie-francaise.fr/la-langue-francaise/questions-de-langue>)

⁷ Le mot est emprunté à l'anglais (*pedigree*), mais son origine est française (de l'ancien français *pié de grue*, à cause de la ressemblance des lignes dans l'arbre généalogique avec le pied de la grue).

L'enseigne de la pâtisserie MINJON fait aussi référence à l'activité commerciale. Le nom existe en serbe (emprunté au français), mais avec un champ sémantique restreint et la signification partiellement changée: *minjon* en serbe, comme en français, désigne en typographie un ancien nom du caractère de corps 7, mais il désigne aussi de petits gâteaux glacés appelés ainsi parce qu'ils charment par leur délicatesse et leur petitesse.

Parmi les enseignes «françaises» de Novi Sad il y a des néologismes: VE-DRAŽ, une entreprise qui s'occupe de travaux de nettoyage et d'entretien, ainsi que d'horticulture. Le mot *vedraž* n'existe ni en serbe ni en français; c'est un mot inventé qui pourrait être interprété comme un dérivé, un peu comique, du substantif serbe *vedro*, seau, baquet, où l'allusion au nettoyage est évidente, et le suffixe français et «francisant» *-age*, rendant plus belle et plus attirante une activité souvent dépréciée qui est le nettoyage.

La seule enseigne trilingue appartient aussi à la catégorie de transcription. Dans l'enseigne de la pâtisserie KREM I GLAMUR il y a trois langues: le mot français *crème*, qui existe en serbe aussi, *krem* (masculin), préparation sucrée composée d'œufs, de lait et diversement aromatisée⁸; la conjonction serbe *i*, et un mot d'origine anglaise, *glamour*, qui existe en serbe, *glamur*, éclat, splendeur, luxe, élégance, charme. Il est intéressant de mentionner que le mot *glamour* n'a pas d'équivalent en français mais dans la population serbophone il est perçu comme un mot français, probablement à cause de sa sonorité et sa signification.

Le plurilinguisme, le jeu de langues que l'on découvre dans les enseignes de Novi Sad, ont leur propre fonction dans le monde commercial. En s'appuyant sur la fascination pour l'étranger, la publicité multilingue intrigue, parfois même amuse, et surtout attire des clients. Dans son analyse du discours publicitaire des marques françaises pour les italophones, Nicole Werly souligne la fascination par le monde anglo-américain et l'usage fréquent des mots anglais dans les enseignes publicitaires:

Ainsi, le processus de positivisation du produit situé au cœur même de la stratégie argumentative se trouve considérablement renforcé, amplifié, accrédité par une prédication où l'alchimie des langues mue en or ce qui pourrait être perçu comme plomb. Ou passer justement inaperçu. En d'autres termes, il apparaît évident que ce babélisme relève d'un renforcement de la vocation à l'éloge du discours publicitaire, surdétermine l'ancrage de la rhétorique argumentative publicitaire dans le genre épидictique. Une parole ainsi doublement efficace. (Werly 2011: 285)

Cette fascination pour l'étranger est manifeste en Serbie aussi, surtout la fascination pour la culture anglo-américaine. À cause de cette prédominance de la langue anglaise le statut du français a changé: la plupart des nouveaux emprunts dans la langue serbe sont d'origine anglaise, tandis que le français ne persiste que

⁸ La forme féminine, *krema*, désigne, par contre, un produit de toilette ou de beauté utilisé pour les soins de la peau.

sous une forme presque «fossilisée», étant donné que l'on utilise des mots empruntés et adaptés il y a longtemps. Ce statut de la langue française est confirmé dans les enseignes de Novi Sad.

Les domaines de la vie quotidienne représentés par les enseignes «françaises» dans la ville de Novi Sad, ainsi que le choix des mots et des expressions utilisés dans ces enseignes (emprunts, mots déjà connus) renvoient à la culture française, ou plutôt aux clichés culturels. Dans les domaines de l'art, de la cosmétique et de l'alimentation, la France est depuis toujours un modèle positif qu'il fallait imiter et adopter, de sorte qu'il y a aujourd'hui dans la culture serbe beaucoup de stéréotypes culturels. Malgré les anomalies orthographiques ou grammaticales dans les enseignes «françaises» à Novi Sad, ces clichés sont facilement identifiés par les serbophones. Il semble donc que les enseignes francisées mettent en évidence le lien avec la France et soulignent l'origine des produits (Renault Butique, Auto-France, Pastis), ou bien elles rappellent la bonne gestion commerciale (dans la plupart des cas ce sont des emprunts: Trofej, Garage 021), la bonne qualité et le luxe liés à la France (Krem i Glamur, Bistrot de Paris, La femme). De toute façon, les enseignes présentent l'image stéréotypée d'une France raffinée. Pour autant, ces stéréotypes ne contribuent pas au rapprochement des deux cultures. (Le Squère 2007: 152-153) Au lieu d'apporter de nouvelles connaissances, ils ne représentent que le statut déjà confirmé de la culture française, l'image mentale que les serbophones s'étaient fait depuis longtemps. Et les enseignes en «abusent» pour effectuer leur activité commerciale en jouant sur les connaissances, l'histoire et les représentations des clients futurs et potentiels.

Malgré la prédominance de l'anglais dans la culture serbe et la vie quotidienne en Serbie, il semble que la culture française, représentée du moins par les enseignes «françaises» dans la ville de Novi Sad, garde son statut d'autrefois, statut spécial d'une culture-modèle. Cependant, ce statut est figé: il n'y a ni progrès ni déclin. Il paraît «gelé» dans le temps, réduit aux clichés culturels qui se lisent dans les mots français, sporadiques et souvent déformés.

BIBLIOGRAPHIE

- Barouchi, Mustapha (2007). *Approche linguistique de l'enseigne commerciale dans la ville de Sétif*, thèse. http://www.banque-pdf.fr/fr_approche-linguistique-de-l_enseigne-commerciale-dans-la-ville-de-setif-par-barouchi-mustapha.html.
- Klajn, Ivan; Šipka, Milan (2008). *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej.
- Le Squère, Roseline (2007). *Une analyse sociolinguistique des marquages du territoire en Bretagne: Toponymie, affichage bilingue, identités culturelles et développement régional*, thèse. <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/18/92/45/PDF/theselesquere.pdf>.
- Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, atilf.atilf.fr.
- Surdučki, Ilija ed. (2012). *Telefonoteka*. Novi Sad: Telefonoteka INS.
- Tsofack, Jean-Benoît (2008). «(Re)produire, marquer et (s')approprié des «lieux (publics) en ville» par les mots ou comment les murs (dé)font les langues à Dschang». *CODESRIA*. 12: 1-25.

Werly, Nicole (2001). «Toutes langues confondues: notes pour une pratique didactique du discours publicitaire». *éla*. 123-124: 283-289.

Речник српскога језика (2007). Нови Сад: Матица српска.

Tatjana Đurin

“FRENCH SIGNES” IN NOVI SAD

SUMMARY

Because of strong cultural, political and economic relations between France and Serbia, the French language and culture had always been considered as a role model in Serbia. Therefore, there are many French words in the Serbian language. Nowadays, the English language has taken over this role, but French is still present in everyday life in Serbia. A linguistic and sociolinguistic analysis of Serbian commercial signs containing French elements could reveal the role that French plays among ‘non-initiates’, among people who do not speak this language. Moreover this analysis could also reveal if French maintained its ‘special status’ of the privileged language.

Key words: signs, publicity, French, Serbia, Novi Sad, sociolinguistics

Saša Marjanović
Université de Belgrade
leksikograf@gmail.com

LE TRAITEMENT DES MÉTAPHORES ANIMALIÈRES DANS LES DICTIONNAIRES SERBE-FRANÇAIS¹

Le but de notre recherche métalexigraphique est d'examiner dans quelle proportion les métaphores animalières serbes sont présentes et comment elles sont traitées dans les dictionnaires serbe-français. Nous nous intéressons particulièrement aux métaphores nominales dont le domaine cible est l'être humain et dont le sens dénote l'apparence physique, les traits de caractère, le comportement et la sexualité. Nous tenons d'abord à examiner leur nombre et l'agencement au sein de l'article, ainsi que les indicateurs de sens et les marques d'usage, ce qui nous permet ensuite de mieux étudier leurs équivalents français et les exemples fournis. Pour finir, nous proposons un modèle de traitement de ce type de transfert polysémique qui pourrait servir aux rédacteurs de nouveaux dictionnaires serbe-français.

Mots-clés: métaphore, animal, dictionnaire, serbe, français

1. INTRODUCTION

1.1. NOTION DE MÉTAPHORE ANIMALIÈRE. Dans toutes les langues du monde les noms d'animaux peuvent être sujets à un transfert métaphorique. Le résultat de ce transfert est un phénomène linguistique connu sous le nom de *métaphore animalière* (cf. López Rodríguez 2009; Chamizo Domínguez & Zawislawska 2006; Ristivojević-Rajković 2008). De nombreux exemples attestent de la productivité de ce phénomène. Citons-en un: quand on dit qu'une personne est *un vrai hippopotame*, on a une certaine image de l'hippopotame: c'est un animal au corps bien massif. On transpose cette image sur celle de l'être humain pour dire qu'une personne est très grosse.

En termes de linguistique cognitive, le nom d'animal servant de domaine source est projeté sur le domaine cible – l'être humain, et cette projection est effectuée par le biais de l'analogie d'une ou plusieurs caractéristiques communes à ces deux domaines. Les deux domaines ne sont pas dans ce cas-là des concepts, mais des images mentales (Klikovac 2008: 62, 66), du fait que l'être humain n'est

¹ Cette recherche a été réalisée dans le cadre du projet *Langues et cultures dans le temps et dans l'espace* (n° 178002), financé par le Ministère de l'Éducation, des Sciences et du Développement technologique de la République de Serbie.

pas compris, mais vu comme un animal. Étant donné que les métaphores animalières sont fondées sur la perception, elles sont appelées *métaphores-images* (Bugarski 2005; Klikovac 2008).

Ce type de transfert métaphorique ne relève pas de la polysémie systématique, puisqu'il ne concerne pas tous les noms d'animaux. D'autant plus que le nom d'une même espèce animale ne subit pas nécessairement le même transfert métaphorique dans toutes les langues. Ainsi, les métaphores animalières peuvent être *générales* ou *particulières* (Chamizo Domínguez & Zawislawska 2006: 139), les premières étant partagées par plusieurs langues ou cultures et les dernières circulant au sein d'une seule communauté linguistique.

1.2. CHOIX DU CORPUS. Nous avons choisi de travailler sur les métaphores lexicales *simples*, c'est-à-dire sur les métaphores qui portent sur un seul mot (Jamet 2003: 128), laissant de côté de très nombreux cas de métaphores étendues qui appartiennent au domaine de la phraséologie. Qui plus est, nous nous sommes intéressés seulement aux métaphores nominales qui renvoient à l'apparence physique, aux traits de caractère, au comportement et à la sexualité.

1.3. OBJECTIFS DE LA RECHERCHE. Nous nous proposons ici d'examiner dans quelle proportion les métaphores animalières ont été incluses dans les présents dictionnaires serbe-français et comment elles ont été traitées, afin de pouvoir cerner toutes les facettes positives et négatives de leur traitement lexicographique, pour en tirer quelques pistes pratiques qui pourraient servir aux futurs rédacteurs de dictionnaires. Le point de vue que nous allons adopter est celui du métalexicographe.

1.4. DICTIONNAIRES ANALYSÉS. Notre recherche porte sur cinq dictionnaires serbe-français qui dominent le paysage monotone de la lexicographie française dans l'espace ex-yougoslave. Ce sont des dictionnaires généraux qui couvrent une période de cinquante ans. Voici, les concernant, quelques informations techniques qui nous aiderons à mieux considérer les résultats de l'analyse:

- Les dictionnaires retenus sont de formats différents: ils sont tous édités en un volume à l'exception de l'OER² qui se présente en huit volumes. Le HFR est un dictionnaire de poche, alors que les autres sont des dictionnaires de référence. Par conséquent, leur nomenclature n'est pas homogène: le HFR comporte 30000 entrées, ainsi que le SSHFR, le RSHF en répertorie 38000, alors que le HFR couvre un vaste vocabulaire de quelques 57000 entrées; enfin, l'imposante nomenclature de l'OER s'élève à 90000 entrées.
- Ils ne visent pas le même public: les uns sont destinés aux deux communautés linguistiques avec un penchant pour les serbophones (HFR, HFR et OER), les autres s'adressent uniquement aux serbophones (SSHFR et RSHFR). Tandis que l'OER, en tant qu'ouvrage de référence essentiellement encyclopé-

² Faute d'espace, les dictionnaires analysés apparaissent sous forme de sigles. Les références bibliographiques complètes se trouvent dans la section *Sources lexicographiques*, à la fin de l'article.

dique, est destiné aux utilisateurs disposant de bases solides en serbe et en français, les autres dictionnaires retenus visent un grand public.

- Le HSFR et le RSHF ont vu jour à l'époque où il n'y avait pas de dictionnaires descriptifs du serbe et leurs nomenclatures sont basées sur celles des dictionnaires bilingues antérieurs. Qui plus est, le HSFR a été considéré comme un dictionnaire normatif du serbe jusqu'à la parution du dictionnaire de Matica srpskae en six volumes.
- Étant donné que tous les dictionnaires sont destinés avant tout aux serbophones, leur fonction primordiale serait celle de l'encodage; pourtant, le nombre d'exemples est assez restreint dans tous les ouvrages et ils n'arrivent pas à répondre à tous les besoins des utilisateurs.

1.5. ÉTAPES DE LA RECHERCHE. Dans l'analyse du corpus, notre attention va porter sur les points suivants:

- recensement des métaphores animalières dans les dictionnaires analysés;
- position du sens dans l'article lexicographique;
- présence d'indicateurs de transfert sémantique;
- présence de marques d'usage;
- nombre et types d'équivalents;
- présence et nature d'exemples d'usage.

2. ANALYSE DU CORPUS

2.1. RECENSEMENT. Afin de pouvoir juger de la quantité et de l'étendue des métaphores animalières représentées dans les dictionnaires serbe-français, nous avons dû d'abord en dresser un inventaire. Nous nous sommes référés au RSJ et nous l'avons systématiquement dépouillé. Pourtant, nous n'en avons retenu que les métaphores usuelles, partagées par la majorité des locuteurs natifs et appartenant à la langue conventionnelle. De plus, nous n'avons pas hésité à inclure les métaphores d'un emploi répandu dans la langue, mais qui ne figurent pas dans le RSJ. Ainsi, notre corpus de départ comporte 126 métaphores animalières. Il comprend aussi les diminutifs et les augmentatifs des métaphores de base.

Pour ce qui est de la présence de ces métaphores dans les dictionnaires bilingues analysés, nous avons dressé le tableau suivant:

	HSFR	RSHF	HFR	SSHFR	OER
Nombre	42	25	20	11	74
Pourcentage	33,3%	19,8%	15,9%	8,7%	58,7%

Il faut pourtant préciser que le recensement n'a pas été fait sans difficulté. Faute d'espace, le lexicographe est toujours censé réduire l'article dictionnaire afin de pouvoir introduire plus d'entrées et il est donc supposé éliminer les éléments redondants. Ainsi, si la polysémie des mots des deux langues est la même, comme dans l'exemple des métaphores correspondantes *zmija / guja* et *vipère*, le

lexicographe qui travaille sur un petit dictionnaire de poche peut se permettre de réunir les deux sens, littéral et métaphorique, sous une seule acception. Nous nous sommes demandé si cela avait bien été le procédé des auteurs de l'entrée *guja* dans les dictionnaires RSHF, HFR et SSHFR qui n'explicitent pas si l'équivalent fonctionne aussi pour le sens métaphorique. Mais comme nous y avons trouvé des cas identiques avec l'indicateur de sens *aussi fig* (v. 2.3), nous avons traités les premiers de lacunes.

La comparaison de nos cinq dictionnaires serbe-français fait ressortir quatre points essentiels: (1) parmi les cinq dictionnaires analysés aucun ne comporte la totalité du corpus, même pas l'OER dont la nomenclature dépasse largement le RSJ; (2) le plus grand nombre de métaphores animalières est présent dans l'OER, ce qui est conforme au nombre des entrées dans ce dictionnaire; dans le même dictionnaire, les diminutifs et les augmentatifs ne sont généralement pas traités, ce qui est dû à leur sémantisme, qui est dans la majorité des cas identique à celui de la métaphore de base (cf. Ristivojević-Rajković 2005: 35); (3) il est surprenant qu'un dictionnaire de poche (HFR) ait enregistré autant ou même plus de métaphores que des ouvrages de plus grand format; cela souligne davantage les lacunes des RSHF, SSHFR et HSFR; (4) aucun rapport entre les métaphores et leur fréquence ne pourrait être perçu comme point de départ des auteurs des dictionnaires HSFR, RSHF, HFR et SSHFR, ce qui prouve que les corpus textuels n'ont pas été consultés lors de l'élaboration de la nomenclature.

2.2. POSITION DU SENS. Après avoir analysé la polysémie des noms d'animaux dans trois langues slaves, Legurska & Bečeva (2005) établissent un étalon (une «matrice», d'après la terminologie des auteures) selon lequel la structure sémantique des noms d'animaux peut être décrite. Cet étalon comprend des cases qui partent du sens littéral, auquel s'enchaînent les sens qui sont des réalisations du transfert métaphorique (les métaphores-images sont placées avant les métaphores nominatives) et du transfert métonymique. Cela relève de l'ordre logique de l'énumération des sens dans un dictionnaire (cf. Svensén 2009: 363). Nous pouvons constater, d'après les relevés des dictionnaires serbe-français, que les métaphores animalières sont toujours placées après le sens littéral zoologique, si celui-ci est fourni.

Quant à la notation, dans l'OER tous les sens sont systématiquement numérotés, alors que dans les autres ils sont séparés par un point-virgule. Toutefois, cette pratique n'est pas respectée conséquemment dans le HFR et le SSHFR, car nous y avons repéré, respectivement, une et quatre occurrences de numérotation.

2.3. INDICATEURS DE SENS. Dans la lexicographie bilingue, dans le but de désambiguïser les équivalents, le sens traité est indiqué soit par une glose, un indicateur de transfert ou un indicateur de contexte, soit par une combinaison de ces éléments (cf. Svensén 2009: 261-265). Ces trois éléments ont été relevés dans les dictionnaires serbe-français analysés, mais leur emploi n'est ni systématique ni cohérent.

L'indicateur de transfert est le plus souvent dénoté. Il s'agit, dans tous les dictionnaires sauf dans le SSHFR, de l'indicateur de transfert métaphorique *fig* ('figuré'), qui a l'avantage d'être court, ce qui est surtout important dans les dictionnaires de petit format, de plus, cet indicateur est identique en serbe et en français, ce qui convient aux usagers des deux langues. Cependant, dans le RSHF, cet indicateur fait défaut sous deux entrées, dans le HFR, il est omis 4 fois, dans le HSFR neuf entrées n'en sont pas pourvues, alors que dans l'OER, il fait défaut sous 17 entrées. Il faut ajouter que cet indicateur est parfois accompagné d'une marque (v. plus bas), parfois non, et qu'il est uniformément présenté seulement dans l'OER. Dans les autres dictionnaires, il est mis tantôt en dehors des parenthèses, tantôt entre parenthèses; de plus, si l'entrée et l'équivalent ont la même structure sémantique, et que l'équivalent est valable pour tous les sens, l'indicateur est dans les quatre dictionnaires présenté de la façon suivante: *i fig* (RSHF, HFR), *et fig* (HSFR), *aussi fig* (HSFR) et *nar[očito]fig* (HFR).

L'indicateur de contexte est relevé 8 fois dans l'ensemble des dictionnaires analysés: dans le RSHF il est correctement mis au locatif précédé d'une préposition (*o ženi*, sous *guska*), dans les autres cas il est signalé au nominatif (*čovjek* «homme» sous *kukavica* dans le HFR, *čovjek* «homme» sous *životinja* et *kukavica* dans le SSHFR, *žena* «femme» sous *kobila* dans le HSFR, *ljudsko biće* «être humain» sous *lisac* dans le SSHFR et *ženska osoba* «personne du sexe féminin» sous *kokoš* et *mačka* dans l'OER). Il va sans dire que le choix de l'indicateur *čov[j]ek* n'est pas bon: cette lexie étant polysémique, l'utilisateur ne peut pas savoir si elle se réfère à l'homme en tant que mâle ou en tant qu'être humain.

La glose est dans l'ensemble présente seulement dans l'OER; elle y fait défaut sous 9 entrées, ainsi que dans les cas où une entrée renvoie à une autre. Les autres dictionnaires n'y ont recours que sporadiquement: on en trouve une occurrence dans le HFR et trois dans le SSHFR comme dans le HSFR. La glose reprend le sens dénotatif de la métaphore animalière qui est facilement examiné au moyen de l'analyse componentielle (v. Ristivojević-Rajković 2005: 12-13) et peut être représenté par la formule suivante: le sème qui dénote l'homme et/ou la femme + une ou plusieurs sèmes qui se rapportent à l'aspect physique, à l'intelligence, aux traits de caractère, au comportement ou la sexualité (cf. Ristić 2004). Les lexicographes peuvent s'en servir pour rédiger une glose qui peut se présenter sous la forme d'un synonyme (22 occurrences dans l'OER), d'une paraphrase (28 occurrences dans l'OER) ou des deux (6 occurrences).

2.4. MARQUES D'USAGE. À la différence de la fonction des métaphores conceptuelles, celle des métaphores-images n'est pas cognitive, mais expressive («stylistique», Bugarski 2005: 205; «ludique», Drobniak & Topoljski 2011: 296). Les métaphores animalières véhiculent des traits fort expressifs, négatifs ou positifs (Ristić 2004: 60, 89), et sont, par conséquent, péjoratives ou mélioratives. L'information sur ces traits expressifs devrait normalement être fournie au moyen d'une marque diaévaluative³.

³ Pour une typologie des marques d'usages v. Svensén (2009: 316).

L'analyse de nos cinq dictionnaires montre que les marques diaévaluatives sont rarement, voire jamais employées pour accompagner les métaphores animalières relevées. Les dictionnaires HFR, RSHF et SSHFR ne les utilisent pas. Le HSRF n'y a recours que deux fois, une première fois sous l'entrée *kobila* accompagnée de la marque *prezir*. ('péjoratif') et une deuxième fois dans l'article *životinja*, suivi non pas d'une marque, mais d'une glose entre parenthèses: (*pogrda*) ('insulte'). Par ailleurs, dans l'OER, la marque *pej* ('péjoratif') est présente dans 35 articles seulement. Les métaphores mélioratives ne sont jamais accompagnées de marques mélioratives, bien que les marques *hip* et *hyp* ('hypocoristique') figurent dans les listes d'abréviations de l'OER et du HSRF respectivement.

Il est intéressant de remarquer aussi que trois métaphores mélioratives relevées dans l'OER sont qualifiées de *fam* ('familier') et une, qui est plutôt péjorative, de *kol* («kolokvijalni izraz» 'familier'), alors que les autres métaphores n'en sont pas pourvues. Comme le marquage n'est pas explicité dans la préface, leur présence est laissée à la libre interprétation de l'utilisateur. D'autant plus que la marque *fam* ('familier'), souvent employée comme marque diamédiale et diaphasique à la fois, pourrait accompagner toutes les métaphores animalières, puisque ces dernières se rencontrent plutôt à l'oral et sont l'opposé du soutenu.

Sur l'ensemble du corpus, nous avons repéré également dans l'OER une occurrence de la marque diastratique *šatr* ('argotique') sous l'entrée *riba*, mais cette marque fait défaut sous l'entrée *mačka*. Tout cela renvoie à l'incohérence du marquage dans les dictionnaires analysés.

2.5. ÉQUIVALENCE. Nous nous posons ici la question de connaître le nombre d'équivalents proposés pour les métaphores animalières relevées, ainsi que de déterminer leur nature afin de pouvoir en établir une typologie.

2.5.1. Les équivalents sont toujours fournis sous l'entrée traitée, sauf dans le HSRF et l'OER, où nous avons repéré, respectivement, un et sept renvois à d'autres entrées. Pour ce qui est du HSRF, il s'agit d'un augmentatif dont la métaphore de base est traitée juste au-dessus, ce qui évite à l'utilisateur de chercher ailleurs dans le texte. Quant aux renvois dans l'OER, ils sont purement lexicaux. Comme c'est un grand dictionnaire en huit volumes, cette démarche n'est pas justifiée, étant donné que l'utilisateur est poussé à renouveler la recherche de l'équivalent dans un autre volume.

Le nombre d'équivalents varie selon le dictionnaire. Le tableau que nous présentons ci-dessous montre que les dictionnaires parcourus fournissent en général un ou deux équivalents; dans le cas de l'OER, il n'est pas rare d'en voir trois ou quatre, voir plus. Pourtant, sur l'ensemble des dictionnaires, l'utilisateur n'est pas averti des restrictions d'emploi de ces multiples équivalents, ce qui serait nécessaire, d'autant plus que les cinq dictionnaires se veulent utiles à l'encodage.

N° équiv.	1	2	3	4	5	6	7	8
HSFR	17	20	3	1	/	/	/	/
RSHF	13	9	1	2	/	/	1	/
HFR	7	7	4	2	/	/	/	/
SSHFR	5	3	1	/	1	/	/	1
OER	10	20	15	10	5	3	3	1

2.5.2. La traduction des métaphores pose beaucoup de problèmes, parce que le sens des métaphores est, comme nous avons déjà vu, complexe. C'est pour cela que le problème de la traduisibilité des métaphores a toujours intéressé les traductologues qui ont essayé de fournir aux traducteurs des procédés auxquels ces derniers devraient penser lors de la traduction.

Nous avons établi, en nous appuyant sur les réflexions théoriques de D. Jamet (2003), une typologie des équivalents relevés des dictionnaires serbe-français. Partant du principe que toutes les métaphores et leurs équivalents correspondent au niveau de la forme et du sens, nous avons classifié les équivalents selon qu'ils sont métaphoriques ou non. Ainsi, nous avons constaté six types d'équivalents: (1) même métaphore animalière en français (par ex. *pijavica* → *sangsue*), (2) métaphore animalière différente en français (*krpelj* 'tique' → *sangsue*), (3) métaphore différente non-animalière (*krpelj* → *crampon*), (4) équivalent simple non-métaphorique (*krpelj* → *importun*), (5) équivalent paraphrastique métaphorique (*krpelj* → *personne collante*) et (6) équivalent paraphrastique non-métaphorique (*krpelj* → *personne ennuyeuse*):

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)
HSFR	28	3	5	24	3	7
RSHF	12	5	6	13	5	8
HFR	10	3	11	11	3	3
SSHFR	4	4	5	12	0	1
OER	52	24	69	55	2	5

Il est à noter qu'un grand nombre d'équivalents dans tous les cinq dictionnaires est du type 4. Par ailleurs, les types 4 et 6 d'équivalents non-métaphoriques sont, dans l'ensemble, très nombreux. Cela nous pousse à constater que l'image – qui se trouve à la base de chaque métaphore animalière et qui déclenche des connotations dans l'esprit du locuteur – est perdue dans un grand nombre de cas. À cela s'ajoute la perte de l'expressivité. Toutefois, nous avons remarqué que les équivalents relevés dans l'OER sont plutôt métaphoriques et que les auteurs se sont efforcés de garder au moins les traits expressifs des métaphores de départ.

Autre constatation: dans les dictionnaires qui ne fournissent pas de gloses, l'usager francophone risque de mésinterpréter le sens ou le référent de la méta-

phore. Par exemple, sous l'entrée *svinja*, le HSNFR donne l'équivalent *cochon* du type 1. Comme le dictionnaire ne mentionne pas les sens de cette métaphore ('personne sale' et 'personne méprisable'), l'utilisateur francophone pourrait penser à tort que la métaphore serbe dénote aussi une personne d'une sexualité grossière ce qui est le cas de son équivalent français. Qui plus est, l'équivalent *cochon* n'est pas un bon choix de la part du lexicographe, parce qu'il dénote seulement la femme, alors que la métaphore serbe dénote les personnes des deux sexes. Cela prouve la nécessité des gloses dans les dictionnaires bilingues.

Il faut souligner aussi que l'OER et le SSHFR sont les seuls dictionnaires où les équivalents soient accompagnés d'une marque diaphasique, diastratique ou dianormative. Ces informations sont précieuses à l'utilisateur serbophone.

2.6. EXEMPLES D'USAGE. Pour que les équivalents fournis soient opérationnels, ils devraient pouvoir être insérés directement dans tous les contextes. Pour vérifier si c'est le cas, nous avons d'abord dû trouver des structures morphosyntaxiques dans lesquelles les métaphores animalières serbes étaient employées. Plusieurs linguistes serbes (Halupka & Prčić 1999, Halupka-Rešetar & Radić 2003, Ristić 2004: 107-118) se sont intéressés à ce problème et ont montré que les métaphores animalières s'employaient surtout (mais pas toujours) en fonctions vocative et attributive. Voilà ci-dessous un tableau synthétique inspiré de ces recherches:

<p>A. Emploi vocatif:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. $X_{\text{voc}}!$ <i>Magarče!</i> 2. $X_{\text{voc}} \text{ jedan}_m/\text{jedna}_f/\text{jedno}_n!$ <i>Magarče jedan!</i> 3. $X_{\text{voc}} \text{ jedan}_m/\text{jedna}_f/\text{jedno}_n \text{ adjectif}_{\text{voc}}!$ <i>Magarče jedan nedokazani!</i> 4. $X_{\text{voc}} \text{ moj}_m/\text{moja}_f/\text{moje}_{\text{neut}}!$ <i>Magarence moje!</i> 5. $X_{\text{voc}} \text{ moj}_m/\text{moja}_f/\text{moje}_n \text{ adjectif}_{\text{voc}}!$ <i>Magarence moje malo!</i> 6. $X_{\text{voc}} \text{ adjectif}_{\text{voc}}!$ <i>Magarče nedokazani!</i> 7. $\text{adjectif}_{\text{voc}} X_{\text{voc}}!$ <i>Glupi magarče!</i> 	<p>B. Emploi attributif:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. $\text{biti } X_{\text{nom}}$ <i>On je prase!</i> 2. $\text{biti } \text{jedan}_m/\text{jedna}_f/\text{jedno}_n X_{\text{nom}}$ ($\text{adjectif}_{\text{nom}}$). 3. $\text{biti } \text{pravi}_m/\text{prava}_f/\text{pravo}_n X_{\text{nom}}$ <i>On je jedan magarac (nedokazani)!</i> 4. $\text{biti } \text{jedan}_m/\text{jedna}_f/\text{jedno}_n \text{ pravi}_m$ $/\text{prava}_f/\text{pravo}_n X_{\text{nom}}$ <i>Pravi je magarac.</i> 5. $\text{Baš si } X_{\text{nom}}$ <i>Ti si jedna prava kukavica!</i> 6. $\text{Kakav}_m/\text{kakva}_f/\text{kakvo}_n \text{ si ti } X_{\text{nom}}!$ <i>Baš si govedo!</i> 7. $\text{Koji}_m/\text{koja}_f/\text{koje}_n \text{ si ti } X_{\text{nom}}!$ <i>Kakva si ti kukavica!</i> 8. $\text{Koji}_m/\text{koja}_f/\text{koje}_n \text{ si ti } X_{\text{nom}}!$ <i>Koji si ti magarac!</i>
<p>C. Emplois non-vocatifs et non-attributifs:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. X 2. Démonstratif X 3. Adjectif X 4. Démonstratif adjectif X 	

Ces structures ne fonctionnant pas de manière identique avec toutes les métaphores, les lexicographes sont invités à le signaler aux usagers, surtout francophones. Citons deux exemples: 1) la métaphore *pile* «poussin» apparaît dans les structures vocatives A1, A4, A5 et A7 et non pas dans les autres; 2) le sens de la métaphore *magare* «petit âne» dépend de la structure – dans les structures A4, A5 et A6, c'est un terme d'affection, dans les autres, il fonctionne comme une insulte.

Ces structures sont indispensables aux serbophones aussi, parce qu'elles sont idiosyncratiques et ne se traduisent pas mot-à-mot. Ainsi, l'exemple de la structure A1 ne pourrait jamais être rendu par **âne!* mais par *espèce d'âne!* *que tu es âne!* etc. Les dictionnaires examinés ne se montrent pas informatifs à cet égard. Le RSHF illustre seulement une fois la structure B1, le SSHFR la structure B2, le HFR donne des structures A4, A1 et A2, alors que dans le HSFR nous avons trouvé trois occurrences de A4, deux de A7 et une de C1. L'OER offre 29 exemples au total, ce qui est insuffisant si nous le comparons au nombre des métaphores. Les structures présentes dans ce dictionnaire sont les suivantes: une occurrence de la structure A1, A4, A6, B1, B5 et B7, deux occurrence de A7 et C1, trois occurrences de B3 et huit occurrences de A2 et C3.

3. CONCLUSION

3.1. ÉTAT DES CHOSES. L'analyse des dictionnaires bilingues publiés en Serbie et en Croatie n'a pas été trop fructueuse – même le plus grand des dictionnaires examinés ne comprend pas toutes les métaphores animalières du corpus. Aucun système ne semble pouvoir être perçu dans le choix des métaphores, surtout dans les petits dictionnaires. L'indication du sens métaphorique et le marquage ne sont pas conséquents, mais un petit effort pour proposer un traitement identique est toutefois remarqué dans l'OER et le RSHF. Le nombre moyen d'équivalents est de 1 ou 2 dans les petits dictionnaires et de 2 à 3 dans l'OER. Les équivalents multiples ne sont jamais désambiguïsés et ne sont presque jamais illustrés dans le contexte d'une structure morphosyntaxique. Cela nous mène à déduire que les cinq dictionnaires analysés servent plutôt au décodage qu'à l'encodage, qui est censé être leur fonction primordiale.

3.2. DÉMARCHES À SUIVRE. En guise de conclusion, nous tenons à donner quelques conseils aux lexicographes qui travailleront sur la rédaction de nouveaux dictionnaires serbe-français. Ces conseils pourraient leur servir de pistes qu'ils ne devraient pas ignorer s'ils veulent que leur traitement des métaphores animalières soit cohérent et utile à l'utilisateur:

- le sens métaphorique des noms d'animaux devrait suivre le sens littéral et en être séparé par un chiffre;
- il devrait également être signalé par un indicateur de transfert, qui apparaît le plus souvent sous la forme de *fig*;
- il serait utile, dans les grands dictionnaires surtout, de décrire le sens métaphorique par une paraphrase dans la langue source;

- toutes les métaphores devraient être accompagnées d'une marque diaévaluative, diamédiale et, si nécessaire, diastratique et dianormative, sans oublier les marques diatopiques, si le lexicographe traitait les deux variantes standard du serbe (ces marques pourraient accompagner les métaphores *ćurka*, *ker*, *pastuh*, *pastuv*, *tuka* etc.);
- il faudrait donner ensuite un équivalent direct qui pourrait être utilisé dans la plupart des contextes;
- l'emploi des métaphores devrait être illustré par des exemples pour que le dictionnaire soit actif et qu'il serve à l'encodage; si le problème d'espace ne le permettait pas, le lexicographe pourrait rédiger une «note d'usage» qui figurerait à la fin du dictionnaire et à laquelle renverrait chaque métaphore animalière.

Nous proposons, pour finir, un modèle de traitement des métaphores animalières qui pourrait figurer dans un nouveau dictionnaire serbe-français:

<p>GUSKA <i>nf</i> ① ZOOL oie. ② FIG (<i>glupa žena</i>) FAM PEJ dinde, oie; <i>gusko (jedna)!</i> espèce de dinde!, petite dinde!; <i>prava je guska, baš je guska!</i> c'est une vraie bécasse!; <i>koja/kakva je ona guska!</i> quelle dinde!, quelle bécasse! ③ ...</p>	<p>MAGARAC <i>nm</i> ① ZOOL âne. ② FIG (<i>glup muškarac</i>) FAM PEJ âne, bourrique; <i>magarče (jedan)!</i> espèce d'âne (bâté)!, espèce d'abruti!; <i>pravi je magarac!</i> c'est un vrai âne (bâté), lui!; <i>koji je on magarac</i> quelle bourrique! ③ ...</p>
---	--

SOURCES LEXICOGRAPHIQUES

- HRF: Vojmir, Vinja & Mogaš, Milan ur. (1981). *Langenscheidtov džepni rječnik. Dio II. Hrvatsko-francuski rječnik*. Zagreb: Mladost.
- HSFR: Dayre, Jean & Deanović, Mirko & Maixner, Rudolf (1960). *Hrvatskosrpsko-francuski rječnik*. Zagreb: Novinarsko izdavačko poduzeće.
- OER: Ladan, Tomislav ur. (1987-2010). *Osmojezični enciklopedijski rječnik*. I-VIII. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- RSJ: Nikolić, Miroslav ur. (2007). *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска.
- RSHF: Perić, Aleksandar (1959). *Rečnik srpskohrvatsko-francuski*. Beograd: Nolit.
- SSHFR: Jovanović, Slobodan A. i sar. (1991). *Savremeni srpskohrvatsko-francuski rečnik*. Beograd: Prosveta.

BIBLIOGRAPHIE

- Bugarski, Ranko (2005). «Slikovne metafore u razgovornom jeziku», in: *Jezik i kultura*. Beograd: Biblioteka XX vek: Knjižara Krug: 179-208.
- Chamizo Domínguez, Pedro J. & Zawislawska, Magdalena (2006). «Animal names used as insults and derogation in Polish and Spanish». *Philologia Hispalensis*. 20: 137–174.
- Drobnjak, Dragana & Topoljski, Ana (2011). «Termes botaniques et zoologiques dans le français argotique». *Наслеђе*. 19: 295-302.

- Halupka, Sabina & Prčić, Tvrtko (1999). «Krokodilu moj kontrastivni: od životinja vokativi za ljude invektivni», in: *Zbornik radova sa VI simpozijuma Kontrastivna jezička istraživanja*. Novi Sad: Filozofski fakultet: Jugoslovensko društvo za primenjenu lingvistiku: 295-300.
- Halupka-Rešetar, Sabina & Radić, Biljana (2003). «Animal names used in addressing people in Serbian». *Journal of Pragmatics*. 35: 1891–1902.
- Jamet, Denis (2003). «Traduire la métaphore: ébauche de méthode», in: M. Ballard & A. El Kaladi (éd.). *Traductologie, linguistique et traduction*. Arras: Artois Presses Université: 127-143
- Klikovac, Duška (2008). «Шта је то метафора?». *Књижевности и језик*. 55/1-2: 57–79.
- Legurska, Palmira & Bečeva, Nička (2005). «Съпоставително-типологични аспекти на полисемията при називанията за животни (в български, руски и сръбски език)». *Сръбски језик*. 10/1-2: 281-301.
- López Rodriguez, Irene (2009). «Of Women, Bitches, Chickens and Vixens: Animal Metaphors for Women in English and Spanish». *Cultura, lenguaje y representación*. 7: 77–100.
- Ristić, Stana (2004). *Експресивна лексика у српском језику: теоријски оквир и нормативно-културолошки аспекти*. Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Ristivojević-Rajković, Nataša (2005). *Метафоре о мушкарцима и женама у српском и норвешком језику*. Београд, thèse de magistère.
- Ristivojević-Rajković, Nataša (2008). «Zoonimska metaforika o muškarcima i ženama». *Philologia*. 6: 45–52.
- Svensén, Bo (2009). *A Handbook of Lexicography: the Theory and Practice of Dictionary-Making*. Cambridge: University Press.

Saša Marjanović

A STUDY ON ANIMAL METAPHORS IN SERBIAN-FRENCH DICTIONARIES

SUMMARY

This paper incorporates the results of the analysis of five general Serbian-French dictionaries in view of processing animal metaphors. The corpus is limited to nominal metaphors, the source and target domains of which being ANIMAL and MAN respectively. These metaphors are contained under image metaphors where there are mappings of one mental image onto another – the image of an animal onto the image of a man.

The focus of analysis has first been placed on the issue of frequency of presence of animal metaphors in the analysed dictionaries, then on the issue of placement of the processed metaphorical meaning within the dictionary entry, as well as on the problem of semantisation of meaning and on the choice of a label. Furthermore, lexicographical methods in establishing the interlingual equivalence have been clarified in addition to offering the typology of translation equivalents in the analysed dictionaries, only to finally focus the attention to the examples of usage at the end.

The aim of this study is to point not only to disadvantages of the analysed dictionaries, but also to their advantages in order to process animal metaphors systematically and consistently while working on new Serbian-French dictionaries. With a view to facilitating that task, a model of processing animal metaphors which lexicographers could follow is offered at the end of the paper.

Key words: metaphor, animal, dictionary, Serbian, French.

Selena Stanković
Université de Niš
Faculté de Philosophie
selena972@ptt.rs

LE PRONOM FRANÇAIS *y* ET SES ÉQUIVALENTS EN SERBE¹

Dans cet article, nous analysons des particularités syntaxiques et des valeurs sémantiques du pronom adverbial *y*. Provenant d'un adverbe de lieu, cette forme française peut fonctionner comme complément circonstanciel de lieu; renvoyant surtout aux choses et aux animaux, mais aussi aux personnes, elle s'emploie en fonction de pronom. Vu que ce pronom français n'a pas d'équivalents grammaticaux formels en langue serbe, nous examinons aussi des réalisations possibles – morphologiques, syntaxiques et sémantiques – de *y* en serbe.

Mots-clés: langue française, pronom *y*, syntaxe, sémantique, langue serbe, équivalents

1. INTRODUCTION

Le pronom français *y*, qui remplit la fonction de syntagme nominal prépositionnel, est marqué par deux valeurs. Provenant d'un adverbe de lieu, cette forme peut fonctionner comme complément circonstanciel de lieu: *y = là, à cet endroit*. Renvoyant surtout aux choses, aux animaux et aux notions et plus rarement aux personnes, elle s'emploie en fonction de complément d'objet indirect ou d'un adjectif attribut: *y = à cela, à lui* tout en manifestant sa nature de représentant. La forme *y* (ainsi que la forme *en*) constitue, d'après L. Tesnière (1959: 135), une des originalités du français parce qu'elle est susceptible d'exprimer le contenu sémantique des groupes de mots qu'elle représente et qui sont parfois très longs.

Grâce à son caractère adverbial et à sa double fonction, le pronom français *y* (aussi bien que le pronom *en*) est appelé *pronom adverbial* (Grevisse 1993: 993; Riegel et al. 1994: 201; Wagner et Pinchon 1962: 183; TLFi: s.v. *y*; Herman 1967: 169; DHLF 3: 4145 s.v. *y*) et *adverbe pronominal* (Grevisse 1993: 993; Le Bidois 1971: 164; Sandfeld 1928: 134). Il apparaît de même indiqué comme *pronom-adverbe* (Le Bidois 1971: 171), *adverbe anaphorique* et *adverbe conjoint (clitique)* (Le Goffic 1993: 119, 390), *pronom* et *adverbe* (NPR: 2426 s.v. *y*; DHLF 3: 4145

¹ Cet article est fait dans le cadre du projet *La traduction dans le système de la recherche comparée des littératures et cultures serbe et étrangères* (N° 178019; 2011–2014), financé par le Ministère de l'Éducation, de la Science et du Développement technologique de Serbie.

s.v. *y*), *pronom neutre* (Dauzat 1947: 258), *pronom personnel* (TLFi: s.v. *y*), *indéfini locatif* (Wilmet 2007: 287), *adverbe personnel* (Brunot et Bruneau 1937: 395), *pro-adverbe y* (Weinrich 1989: 398)². Dans cet article, nous nous servons du terme le plus fréquent: *pronom adverbial*.

Comme elle renvoie à un terme antérieurement exprimé, remplace un syntagme nominal dans un énoncé et étant donné sa position dans une phrase, bien des linguistes rangent cette forme pronominale parmi les pronoms personnels (atones) de la 3^e p. (Grevisse 1993: 968; Dubois 1965: 131–132; Togeby 1965: 137–138; Herman 1967: 169; 287; TLFi: s.v. *y*). Néanmoins, G. Moignet insiste sur le fait qu'il s'agit d'un mot qui peut fonctionner comme pronom non-prédicatif, mais qu'il est difficile, vu son origine adverbiale, d'intégrer au système des pronoms personnels (Moignet 1965: 30).

Nous nous proposons d'analyser des particularités syntaxiques et des valeurs sémantiques du pronom adverbial *y*. Ce pronom français n'a pas d'équivalents grammaticaux formels en langue serbe ce qui soulève des difficultés pour les locuteurs serbes, si bien qu'ils l'omettent souvent. À l'égard de ce fait linguistique, cet article a également pour objectif d'examiner des réalisations possibles – morphologiques, syntaxiques et sémantiques – du pronom *y* en serbe. Dans cette recherche, faite par une approche contrastive, nous utilisons un corpus d'exemples extraits de trois romans d'auteurs contemporains français et de leurs traductions en langue serbe: D. Pennac, *Aux fruits de la passion*; A. Nothomb, *Le sabotage amoureux*; A. Makine, *La musique d'une vie*.

2. PRONOM Y: FONCTIONS, VALEURS SÉMANTIQUES ET ÉQUIVALENTS EN SERBE

En tant que forme atone du groupe à *cela* (Sandfeld 1928: 136), *y* assume la fonction d'un syntagme nominal introduit par la préposition *à* (plus rarement par d'autres prépositions de sens local: *en*, *sur*, *dans* etc.). Adverbe à son origine, la forme *y* fonctionne comme un pronom quand elle exprime les rapports casuels indiqués par la préposition *à*, souligne G. Moignet (1965: 29), ou comme l'expliquent Riegel et al., la forme *y*, ancien adverbe de lieu, se comporte en forme synthétique fusionnant la préposition *à* (le plus souvent) avec la forme complément du pronom de la 3^e p. (Riegel et al. 1994: 201). Ainsi, sa première valeur sémantique réside dans le rapprochement de quelque chose; elle se réalise soit à travers le sens de direction vers un but et celui de mouvement vers la notion indiquée par un nom, soit à travers la signification d'achèvement du mouvement dans un point atteint, dit G. Moignet et il conclut qu'un tel potentiel sémantique permet au pronom *y* de faire fonction de complément d'objet indirect, équivalent au datif latin (Moignet 1965: 29). Du fait de sa valeur sémantique, le pronom *y* se définit également comme datif du pronom personnel neutre de la 3^e p. et, en effet, il «sert à traduire en français le datif d'autres langues» (Togeby 1965: 137–138).

² La forme *en* est appelée *pro-complément* par H. Weinrich (1989: 398).

D'après la littérature linguistique, les grammaires et les dictionnaires du français, *y* peut remplir quelques fonctions sur le plan syntaxique; sa signification fondamentale se réalise dans diverses valeurs au niveau sémantique (Grevisse 1993; Riegel et al. 1994; Le Goffic 1993; Wagner et Pinchon 1962; Sandfeld 1928; Le Bidois 1971; TLFi; NPR). Partant de ce fait, l'analyse de notre corpus va démontrer en quoi consiste la diversité syntaxique et sémantique de cette forme, tout en relevant ses réalisations en langue serbe.

2.1. La fonction de complément de verbe

Comme complément de verbe, la forme pronominale *y* peut tenir lieu de complément circonstanciel et de complément d'objet indirect.

1) D'abord, en fonction de *complément circonstanciel*, comme l'exposent de nombreux linguistes (Grevisse 1993: 995; Riegel et al. 1994: 201; Le Goffic 1993: 178, 280, 324; Sandfeld 1928: 134–136; Le Bidois 1971: 171; TLFi: s.v. *y*; NPR: 2427 s.v. *y*) et comme l'approuve le corpus analysé, *y* est susceptible d'avoir:

a) le sens locatif, c'est-à-dire, d'indiquer l'endroit où l'on est ou l'endroit où l'on va. Alors, se comportant en adverbe de lieu, la forme *y* représente une indication de lieu formée par un syntagme nominal introduit par la préposition *à*, *chez*, *dans*, *en*, *sous*, *sur* etc. (la présence de la préposition n'est toutefois pas obligatoire) ou bien formée par un adverbe de lieu. Alors, *y* peut marquer:

– le lieu de l'action, la position de quelque chose:

- [1] Elle avait été *là*, et elle n'y était plus. (Pfl: 13) – Bila je *tu*, a onda više nije bila *tu*. (Ps: 89)
- [2] Il connaissait *ce poste d'observation* pour *y* avoir fumé sa première cigarette. Même cette sensation vaguement criminelle *y* était encore présente [...]. (Mf: 50) – On je poznao *tu osmatračnicu* pošto je *tu* popužio svoju prvu cigaretu. Čak je i onaj neodređeni osećaj prestupništva *tu* još uvek bio prisutan [...]. (Ms: 41)
- [3] *Au Japon*, il *y* avait l'air conditionné. Je ne me souvenais pas *y* avoir vu ces végétaux plastifiés. (Nf: 23) – *U Japanu* su bili klima-uređaji. Ne sećam se da sam *tamo videla* ovo plastificirano bilje. (Ns: 22)
- [4] Marre de *cette quincaillerie*, de *Belleville*, de *cette capitale*, de l'air qu'on *y* respirait [...]. (Pf: 113) – Dosta *ove gvoždare*, *Belvila*, *ove prestonice*, vazduha koji smo *ovde udisali* [...].
– l'endroit à l'intérieur de la notion marquée où une action se passe ou un objet/être se trouve:
- [5] Quand *son regard* croisait le mien, j'y lisais une distance narquoise [...]. (Nf: 123) – Kada bi se naši pogledi ukrstili, *u njenim očima* sam mogla pročitati jednu pakosnu distancu [...]. (Ns: 118)
- [6] [...] il sombra rapidement *dans un sommeil épais et bref*. Il voulut s'y cacher [...]. (Mf: 56) – [...] on naglo utonu *u dubok i kratak san*. Želeo je da se *u njemu sakrije* [...]. (Ms: 47)

- [7] [...] le container longeaît un mur près de *la briqueterie*. S'y faufile sans être vu [...]. (Nf: 46) – [...] kontejner se nalazio *duž jednog od zidova ciglane*. Neprimećeno se *tuda* provući [...]. (Ns: 44)
– la position atteinte après le mouvement ou après le déplacement:
- [8] [...] de la seconde où j'ai quitté *la quincaillerie* jusqu'au moment où j'y suis revenue [...]. (Pf: 187) – [...] od trenutka kad sam napustila *gvoždaru* do momenta kad sam se *ovamo* vratila [...]. (Ps: 144)
- [9] Je m'avance avec l'impression de rattraper *le bout d'un songe* et de m'y installer. (Mf:26) – Idem dalje sa osećanjem da sustižem *delić nekog sna, u koji* ulazim. (Ms: 20)
- [10] Elle a ouvert une valise. [...] Elle s'est mise à y jeter tout [...]. (Pf: 83) – Otvorila je jedan kofer. [...] Počela je *u njega* da ubacuje sve [...]. (Ps: 65)
- [11] Je pouvais attraper *ce mot-là* d'un bout à l'autre [...] m'y suspendre comme à un trapèze [...]. (Nf: 21) – *Tu reč* sam mogla da uhvatim s kraja na kraj [...] mogla sam se *o nju* okačiti kao na trapez [...]. (Ns: 20)
– le lieu à la surface de quelque chose, la position dans la partie supérieure d'un objet:
- [12] [...] il repéra sur la façade *ces deux fenêtres* [...]. Du linge y pendait [...]. (Mf: 93) – [...] pronade na prozoru zgrade *ona dva prozora* [...]. *Na njima* se sušio veš [...]. (Ms: 79)
b) la signification de circonstances dans lesquelles se passe le procès désigné par le verbe:
- [13] Le repas entier avait dû y passer [...]. (Pf: 24) – Biće da je cela večera *u tome* prošla [...]. (Ps: 19)
c) le sens de moyen, d'instrument par lequel s'accomplit une action indiquée par le verbe:
- [14] Il se tut. Le cognac tournait au creux de ses mains. On aurait dit qu'il cherchait à y repêcher l'avenir du mort. (Pf: 35) – Ućuta. Konjak je kružio među njegovim dlanovima. Rekao bi čovek da je *time* pokušavao da spase budućnost umrlog. (Ps: 28)
d) la signification de but pour lequel un procès se déroule, celle de destination ou d'intention avec laquelle une action se passe:
- [15] La déclarer m'entraînerait très loin: il y faudrait plus que du langage, il y faudrait cet au-delà [...]. (Nf: 103) – Iskazati je, odvuklo bi me isuviše daleko: *za to* bi bilo potrebno više od govora, *za to* bi bilo potrebno ono uzvišeno [...]. (Ns: 99)

En ce qui concerne les équivalents serbes, l'analyse de notre corpus montre que la forme *y*, jouant le rôle de complément circonstanciel, est traduite au moyen:
– des adverbes de lieu *tamo, tu, ovde, ovamo, tuda* (ex. 1, 2, 3, 4, 7, 8, 10);
– de la forme neutre du pronom démonstratif *to* ainsi que du pronom personnel de la 3^e p. Ces deux pronoms se trouvent précédés des prépositions accompagnées de locatif ou d'accusatif si bien qu'on rencontre les structures de type *préposition*

- + *pronom au locatif*: *u* + *pronom*_{loc.} au sens de lieu à l'intérieur (ex. 6) ou à celui de circonstances (ex. 13), *na* + *pronom*_{loc.} exprimant le lieu à la surface (ex. 12); et les structures de type *préposition* + *pronom à l'accusatif*: *u* + *pronom*_{acc.} et *o* + *pronom*_{acc.} marquant le point atteint après le mouvement/le déplacement (ex. 11), *za* + *pronom*_{acc.} avec la signification de destination, de but (ex. 15). (Stevanoviћ 1979: 414–415, 418, 429–431, 488, 496, 499; Stanoјчић 2010: 344, 346, 353) Le pronom apparaît décliné, sans préposition, à la forme de l'instrumental indiquant le moyen (ex. 14) (Stevanoviћ 1979: 441; Stanoјчић 2010: 347);
- du pronom relatif *koji* dans la construction de type *préposition* + *pronom*_{acc.} avec le sens locatif (ex. 9) (Stevanoviћ 1979: 414–415; Stanoјчић 2010: 344);
 - de la construction relevant de traductions plus libres (ex. 5).

2) Assumant la fonction de complément d'objet indirect, le pronom adverbial *y* tient la place d'un syntagme nominal introduit par la préposition *à* et il renvoie surtout aux noms de choses et d'animaux ainsi qu'aux notions précédemment énoncées (Grevisse 1993: 995; Riegel et al. 1994: 201; Le Goffic 1993: 178, 324; Sandfeld 1928: 136–137; Le Bidois 1971: 172; Wagner et Pinchon 1962: 185; TLFi: s.v. *y*; NPR: 2427 s.v. *y*). Alors, notre corpus démontre que le pronom *y* prend le sens de destination, d'affectation:

- [16] [...] je ne sais trop quoi dire *de ce dîner*. Thérèse avait tenu à ce que *toute la tribu y assistât* [...]. (Pf: 21) – [...] baš i ne znam šta bih rekao *o toj večeri*. Terezi je bilo stalo da *joj celo pleme prisustvuje*. (Ps: 17)
- [17] *La balle claqua* au moment où *il ne s'y attendait plus* [...]. (Mf: 79) – *Metak je opalio* u trenutku kad *se tome više nije nadao* [...]. (Ms: 67)
- [18] Quelque chose me disait que c'était pour cette fois. Autant *m'y préparer* tout de suite. (Pf: 77) – Nešto mi je govorilo da je to ovog puta. Toliko *da sam se odmah spremio za to*. (Ps: 61)
ou la signification de direction:
- [19] [...] je peux nommer *notre condition humaine* et, par conséquent, *y échapper*. (Mf: 24) – [...] mogu da imenujem *naš ljudski položaj* i, prema tome, *da mu umaknem*... (Ms: 19)
- [20] Il pensa à *la souffrance de celle qui l'avait accueilli*, à *l'épuisement de cette femme*, à *sa maladie*. Et se rendit compte qu'*il y pensait* pour la première fois [...]. (Mf: 86) – On pomisli *na patnju one koja ga je prigrlila* – *na iscrpljenost te žene*, *na njenu bolest*, i shvati da prvi put *na to misli* [...]. (Ms: 73)
- [21] *Cette conviction informulée*, je la gardais en moi. [...] *j'y croyais* d'autant plus fort. (Nf: 56) – *To neizrečeno uverenje*, čuvala sam za sebe. [...] stoga sam, tim jače, *u to* i verovala. (Ns: 54)
- [22] Je lui demanderai *de venir me voir demain à San Li Tun*. [...] S'il t'aime, *il doit y penser* tout seul. (Nf: 86–87) – Reći ću mu *da sutra dođe u San Li Tun*, *da se vidimo*. [...] Ako te voli, *to treba sam da se seti*. (Ns: 83)

Bien qu'il pronominalise le complément non animé, *y* est également susceptible de représenter, pourtant moins souvent et avec plus de restrictions que *en*, un nom de personne ou d'être vivant (Grevisse 1993: 996–997; Riegel et al. 1994: 201; Sandfeld 1928: 137; Le Bidois 1971: 173–174)³. Cela se passe quand le verbe exclut l'emploi des pronoms conjoints objets indirects ou, comme l'explique précisément M. Grevisse (1993: 975, 996–997, 1005), quand il s'agit des groupements interdits: les pronoms conjoints *me*, *te*, *se*, *nous* et *vous* ne peuvent pas être juxtaposés, ni se trouver à côté des pronoms *lui* et *leur* (alors, les formes disjointes s'emploient comme complément prépositionnel); c'est le cas avec les verbes pronominaux, avec certains verbes qui n'admettent pas les pronoms conjoints comme objets indirects (*croire*, *en appeler*, *habiter*, *penser*, *prendre garde*, *renoncer*, *rêver*, *songer*), ainsi qu'avec les verbes dont le complément n'est pas un objet indirect (*aller*, *courir*, *venir*, etc.). L'analyse de notre corpus fait voir qu'en représentant un complément animé, le pronom *y* est capable d'indiquer soit la destination à une personne:

[23] [...] *Jérémy* s'éclaira aussi sec: «Et c'est comme ça qu'on va l'appeler!» / Au lieu de *s'y opposer* [...] *Thérèse* partit de son nouveau rire [...]. (Pf: 210) – [...] *Žeremi* istog trena sinu: „E tako ćemo je nazvati!“ / *Umesto da mu se suprostavi* [...] *Tereza* prсну u svoj novi smeh [...]. (Ps: 162)

soit la direction vers une personne:

[24] Je l'aimais et je l'aime encore! Je l'aime et *j'y cours!* *J'y cours* et cette fois je me donne! *J'y cours* et cette fois je le prends! (Pf: 192) – Volela sam ga i još ga volim! Volim ga i *trčim njemu!* *Trčim njemu* i ovog puta se dajem! *Trčim njemu* i ovog puta ga uzimam! (Ps: 148)

[25] *Théo*, bien sûr! Comment *n'y avais-je pas pensé* plus tôt? (Pf: 161) – *Teo*, naravno! Kako *nisam* ranije *pomislio na njega?* (Ps: 126)

Dans la langue familière, populaire et vulgaire, ainsi que dans les dialectes, *y* s'emploie avec la valeur sémantique de la forme dative *lui* (plus rarement *leur*) (Grevisse 1993: 997; Sandfeld 1928: 137–138; Le Bidois 1971: 174; Togeby 1965: 138; TLFi: s.v. *y*) et cela se produit, conclut J. Dubois «pour des raisons d'économie linguistique» (1965: 140).⁴

D'après notre analyse, le pronom adverbial *y*, remplissant la fonction de complément d'objet indirect, a pour équivalents serbes le pronom démonstratif neutre *to* et le pronom personnel de la 3^e p. Ces deux formes sont utilisées de deux façons:

– sans préposition, sous forme de datif indiquant le nom de la notion pour laquelle on exprime une destination, une affectation (ex. 16, 17, 23) ou le nom de la

³ Néanmoins, P. Le Goffic dit que *y* «ne peut représenter un animé (sauf à le “désanimer”, ou dans des usages à connotations très relâchées ou vulgaires).» (Le Goffic 1993: 178), tandis que J. Herman souligne nettement qu'«en ancien français ces pronoms [*en* et *y*] peuvent se rapporter sans restriction aucune à des personnes, alors qu'en français moderne, *y* ne désigne jamais de personnes, *en* seulement dans quelques cas plutôt rares.» (Herman 1967: 169). A. Dauzat trouve que dans la langue actuelle, cet usage, employé encore au 17^e siècle, a pour but d'éviter une répétition inutile ou une équivoque (Dauzat 1947: 261).

⁴ M. Wilmet (2007: 289) écrit que les emplois de *y* «envahissent en français populaire – et en français québécois – le secteur des pronoms personnels *lui* = ‘à lui/elle’ et *leur* = ‘à eux’».

notion vers laquelle on exprime une direction (ex. 19, 24), tout en ayant la fonction de complément d'objet indirect (Стевановић 1979: 359–365, 371–372);

– dans les structures de type *préposition + pronom à l'accusatif*: *za + pronom_{acc.}* (ex. 18) au sens de destination, *na + pronom_{acc.}* (ex. 20, 25) et *u + pronom_{acc.}* (ex. 21) avec la signification de direction vers quelque chose ou quelqu'un. Ces constructions serbes font toutes fonction de complément d'objet indirect (Стевановић 1979: 411–412, 414–415, 429–430).

De plus, on rencontre, dans une traduction plus libre, le pronom démonstratif neutre *to* à l'accusatif, en fonction de complément d'objet direct puisque c'est le verbe qui exige ce type d'objet (ex. 22).

2.2. La fonction de complément d'un adjectif attribut

Selon Grevisse (1993: 995), Riegel et al. (1994: 201), Le Goffic (1993: 178) et TLFi (s.v. *y*) et comme le corpus analysé le confirme, l'un des traits syntaxiques de la forme pronominale *y* est sa capacité à servir de complément d'un adjectif attribut et c'est lorsqu'elle se trouve⁵:

a) devant le verbe copule:

[26] [...] je n'avais aucune disposition pour *y être enrôlée*. (Nf: 90) – [...] nisam imala nikakvih predispozicija *da bih bila angažovana*. (Ns: 86)

[27] [...] dès que nous rentrions de l'école, pelles et pioches. Tous les enfants *y étaient collés*. (Nf: 99) – [...] čim bismo se vratili iz škole – lopate i pijuci u šake. Sva deca *su bila na to primorana*. (Ns: 95)

b) immédiatement devant un adjectif dans certaines expressions figées:

[28] Elle s'est mise à *y jeter* tout ce qui lui tombait sous la main – *y compris* un cendrier plein. (Pf: 83) – Počela je u njega da ubacuje sve što joj je padalo pod ruku – *računajući tu i jednu punu pepeljaru*. (Ps: 65)

[29] [...] l'armée des Alliés compterait toutes les nationalités possibles, *y compris* des Chiliens et des Camerounais. (Nf: 14) – [...] Savezničku armiju činiće sve moguće nacije, *uključujući* Čileance i Kamerunce. (Ns:13)

Pour ce qui est de l'équivalent de *y* en guise de complément d'un adjectif attribut dans les phrases correspondantes serbes, selon l'analyse exercée, on rencontre:

⁵ De plus, M. Grevisse (1993: 990, 995) et le dictionnaire TLFi (s.v. *y*) mentionnent que le pronom *y* est capable d'assumer le rôle syntaxique d'attribut et que, dans ce cas-là, il prend la valeur sémantique du pronom neutre *le*: Ô Étoiles, vous êtes à faire peur, Vous *y* êtes toutes! toutes; Elle est en grand deuil!... Mais Rose n'y est pas.

La forme *y* s'emploie au sens de *le* neutre dans les propositions comparatives où elle remplit la fonction d'objet: [1] Sans doute aurions-nous dû vous envoyer une auto, comme nous *y* avions pensé; [2] Cela s'était fait plus vite qu'il n'y comptait (Sandfeld 1928: 137), aussi bien que dans quelques régions en France: [3] Elle refusa de danser en disant, avec l'accent des Maranges [...]: J'y sais pas! Et j'y saurai jamais! (Grevisse 1993: 995). Cette signification de *y* est également évidente dans les réalisations possibles des phrases françaises en serbe dans lesquelles *y* obtiendrait pour équivalent sémantique le pronom démonstratif neutre *to* à l'accusatif faisant la fonction du complément d'objet direct: [1] Trebalo je, bez sumnje, da vam pošaljemo auto, kao što smo *to* i mislili; [2] Bila je urađeno brže nego što se *to* planiralo; [3] Odbila je da igra govoreći sa akcentom iz Marange: Ne znam *to*! I nikada *to* neću znati!

- des constructions appartenant aux traductions plus libres (ex. 26, 29), c'est-à-dire que l'équivalent est formellement omis dans la traduction;
- la forme neutre du démonstratif *to* dans la structure de type *préposition + pronom_{cas}: na + accusatif* (ex. 27) désignant la destination/la direction et assumant la fonction de complément d'un adjectif (Станојчић 2010: 344);
- l'adverbe de lieu *tu* (ex. 28).

2.3. La valeur d'insistance

- Aussi bien que les pronoms personnels, le pronom adverbial *y* est utilisé pour mettre en relief un constituant de la phrase déjà mentionné ou celui qui va être mentionné (Grevisse 1993: 1000; Le Bidois 1971: 174–175; Sandfeld 1928: 139):
- [30] Seul. *Pour les Seychelles*. Allait-il *y* rejoindre quelqu'un? (Pf: 152) – Sam. *Za Sejšele*. Da li je išao da se pridruži nekome? (Ps: 119)
- [31] Je ne dis pas qu'il n'y a jamais de ventilateurs *dans les pays non communistes*, mais ils *y* sont beaucoup plus rares et [...] ils *y* sont insignifiants. (Nf: 23) – Ne kažem da *u ne-komunističkim zemljama* nikad nema ventilatora, ali su ovi daleko ređi i [...] sasvim su beznačajni. (Ns: 22)

Dans notre corpus, les réalisations serbes des énoncés français apparaissent sans équivalent de *y* à effet d'insistance. Ce sont effectivement des constructions qui relèvent de traductions plus libres (ex. 30, 31).

2.4. L'emploi pléonastique

La forme *y* est employée pléonastiquement lorsqu'elle apparaît en même temps qu'un adverbe de lieu (Grevisse 1993: 1000; TLFi: s.v. *y*), ce qui est avéré par notre corpus:

- [32] [...] s'il n'en est presque pas fait mention, c'est parce qu'*elle y SÉVIT partout*. (Nf: 85) [...] – to što se gotovo i ne pominje, to samo znači *da HARA svuda unaokolo*. (Ns: 81)

L'analyse montre que la réalisation serbe de l'énoncé français représente une structure appartenant à une traduction plus libre.

2.5. La valeur imprécise et indéterminée

D'après les grammaires et les dictionnaires du français, la forme *y* entre dans de nombreuses expressions et gallicismes où sa signification devient affaiblie et imprécise de sorte que *y* perd sa valeur de représentant et qu'il est impossible de le déterminer: *y avoir*, *y être*, *y faire*, *y aller*, *s'y (re)connaître*, *y tenir*, *y paraître*, etc. (Le Goffic 1993: 178–179; Sandfeld 1928: 139; Le Bidois 1971: 175–176; Wagner et Pinchon 1962: 185; TLFi: s.v. *y*; NPR: 2427 s.v. *y*). Le corpus analysé foisonne en exemples de cet emploi:

- [33] Ô Titus... Ô Silistri... oui... *ça y est... j'y suis...* je vous comprends... [...]. (Pf: 193) – O Titi... O Silistri... da... *gotovo je... tu smo...* razumem vas... [...]. (Ps: 149)
- [34] *Il y avait* de quoi. *N'y a-t-il pas* un bonheur extrême [...]? (Nf: 52) – *Imalo je* i zašto. *Nema li* veće radosti [...]? (Ns: 50)⁶
- [35] [...] mais *y allèrent* quand même *de quelques battements de mains* [...]. (Mf: 120) – [...] ali ipak i *oni nekoliko puta zatapšase* [...]. (Ms: 103)
- [36] Aux professeurs était dévolue une tâche surhumaine: empêcher les enfants de s'entre-tuer. Et *ils y parvenaient*. (Nf: 65) – Profesorima je bila poverena natčovečanska dužnost: sprečiti decu da se međusobno poubijaju. I *u tome su uspevali*. (Ns: 62)
- [37] *Je m'y suis mis* dès l'aube du lendemain [...]. (Pf: 157) – *Bacio sam se na to* od rane zore sledećeg dana [...]. (Ps: 123)

Quelquefois, l'imprécision sémantique et syntaxique de la forme *y* à l'intérieur des locutions causent une redondance, ajoute M. Grevisse (1993: 1000). Notre corpus contient un exemple de cet emploi:

- [38] *Elle ne s'y connaît toujours pas en amour* [...]. (Pf: 194) – *Još se ne razume u ljubav* [...]. (Ps: 149)

Comme le fait voir notre corpus, les expressions citées peuvent se traduire en serbe au moyen de constructions qui représentent des traductions plus libres (ex. 33, 34, 35, 38). Pourtant, marquée par une valeur imprécise, la forme *y* a parfois pour équivalent serbe la forme neutre du démonstratif *to* dans la structure de type *préposition + pronom_{cas}: u + locatif* (ex. 36) au sens de lieu et *na + accusatif* (ex. 37) marquant la position atteinte après le mouvement; ces deux constructions assument la fonction de complément circonstanciel de lieu (Станојчић 2010: 344, 353; Стевановић 1979: 488–489).

3. CONCLUSION

L'analyse de notre corpus démontre qu'au niveau syntaxique le pronom français *y* peut assumer différentes fonctions: complément de verbe, c'est-à-dire complément circonstanciel et complément d'objet indirect, et complément d'un adjectif attribut. Au niveau sémantique, on remarque une diversité: la signification locative, le sens de circonstances dans lesquelles se passe un procès verbal, la valeur sémantique de moyen par lequel s'accomplit une action, la signification de destination et de but. La forme *y* s'emploie également pour la mise en relief; elle peut être utilisée pléonastiquement ou bien sémantiquement et syntaxiquement affaiblie et imprécise.

En langue serbe, le pronom *y* ne possède pas d'équivalents grammaticaux formels et, d'après notre analyse, il est traduit le plus fréquemment par le pronom démonstratif neutre *to* et par le pronom personnel de la 3^e p. Ces deux pronoms

⁶ Ainsi, H. Weinrich (1989: 335) dit que dans *il y a*, *y* ne figure pas comme un pro-adverbe et «il n'a qu'une signification de position très vague, et [...] il souligne la signification du morphème-horizon *il*.»

se trouvent: a) dans les structures de type *préposition + pronom_{cas}: u + loc.* au sens de lieu dans l'intérieur, mais aussi de circonstances, *na + loc.* exprimant le lieu à la surface, *u/o/na + acc.* indiquant le point atteint après le mouvement, *za + acc.* qui marque le but et la destination; *na/u + acc.* avec la signification de direction; b) déclinés sans préposition: sous forme de datif marquant le complément d'objet indirect et exprimant la destination et à la forme de l'instrumental désignant le moyen. Puis, la forme *y* a comme équivalents serbes les adverbes de lieu *tamo, tu, ovde, ovamo, tuda* qui indiquent l'endroit où l'on est/où l'on va; on trouve aussi le pronom relatif *koji* dans la structure de type *préposition + pronom_{acc.}* avec la signification locative. Finalement, il arrive quelquefois que l'équivalent de *y* ne soit pas exprimé dans les constructions correspondantes serbes; dans ce cas-là, les constructions serbes appartiennent à des traductions plus libres.

BIBLIOGRAPHIE

- Brunot, Ferdinand et Charles Bruneau (1937). *Précis de Grammaire Historique de la Langue Française*. Paris: Masson et C^{ie}.
- Dauzat, Albert (1947). *Grammaire raisonnée de la langue française*. Lyon: IAC.
- DHLF: Rey, Alain (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Dubois, Jean (1965). *Grammaire structurale du français: nom et pronom*. Paris: Librairie Larousse.
- Dubois, Jean et René Lagane (1973). *La Nouvelle grammaire du français*. Paris: Librairie Larousse.
- Grevisse, Maurice (1993). *Le bon usage: grammaire française*. Paris: Éditions Duculot.
- Herman, József (1967). *Précis d'histoire de la langue française*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Le Bidois, Georges et Robert Le Bidois (1971). *Syntaxe du français moderne: ses fondements historiques et psychologiques. Tome II*. Paris: Picard.
- Le Goffic, Pierre (1993). *Grammaire de la phrase française*. Paris: Hachette livre.
- Moignet, Gérard (1965). *Le pronom personnel français. Essai de psycho-systématique historique*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- NPR: Robert, Paul (1996). *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat, René Rioul (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Sandfeld, Kr. (1928). *Syntaxe du français contemporain, I, Les pronoms*. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion.
- Tesnière, Lucien (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- TLFi: *Le Trésor de la langue française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>).
- Togoby, Knud (1965). *Structure immanente de la langue française*. Paris: Larousse.
- Wagner, Robert-Léon et Jacqueline Pinchon (1962). *Grammaire du français classique et moderne*. Paris: Hachette.
- Weinrich, Harald (1989). *Grammaire textuelle du français*. Paris: Les Éditions Didier.
- Wilmet, Marc (2007). *Grammaire critique du français*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université.

*

Станојчић, Живојин С. (2010). *Грамаџика српског књижевног језика*. Београд: Креативни центар.

Стевановић, Михаило (1979). *Савремени српскохрватски језик II*. Београд: Научна књига.

Corpus

Mf: Makine, Andréï (2001). *La musique d'une vie*. Paris: Éditions du Seuil.

Ms: Makin, Andrej (2004). *Muzika jednog života*. Beograd: Paideia, (tr. Ana Moralić).

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

Ns: Notomb, Ameli (2004). *Ljubavna sabotaža*. Beograd: Paideia, (tr. Ivan Šepić).

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

Ps: Penak, Danijel (2003). *Za plodove strasti*. Beograd: Plato, (tr. Gordana Gordić).

Selena Stanković

FRENCH PRONOUN Y AND ITS EQUIVALENTS IN SERBIAN

SUMMARY

In this paper, there are examined syntactic features and semantic values of the prepositional pronoun *y*. This French pronoun (along with the pronoun *en*) represents one of the original features of the French language, since it enables the semantic content of sometimes rather long groups of words to be delivered by acting as their antecedent; *y* is marked by a twofold grammatical function: being originally an adverb of place, it performs the function of an adverbial of place on one hand; on the other, it performs the function of a pronoun by referring to objects and animals, but also to people, in all cases when it expresses the case meaning denoted by the preposition *à* (*dans, sur, en* etc.), and in these instances, it primarily denotes *approaching, being turned towards something*. This French pronoun has neither a formal nor a grammatical equivalent in Serbian, so native speakers of Serbian often omit it when they speak French. In regard to this linguistic fact, this paper also presents an analysis of different morphological, syntactic, and semantic representations of the pronoun *y* in Serbian. This research, in which the method of contrastive analysis has been employed, is based on the corpus of examples extracted from these three contemporary French novels and from their translations into Serbian: D. Pennac, *Aux fruits de la passion*; A. Nothomb, *Le sabotage amoureux*; A. Makine, *La musique d'une vie*.

Key words: French language, prepositional pronoun *y*, syntax, semantics, Serbian language, equivalents

RECHERCHES TRADUCTOLOGIQUES

Nenad Krstić
Université de Novi Sad
Faculté de Philosophie
nenadkrstic@sbb.rs

LES FORMES VERBALES DANS LE *TÉLÉMAQUE* ET DANS SA TRADUCTION SERBE

En 1814, Stefan Živković, étudiant en médecine à Vienne, publie à Vienne sa traduction du français en slave-serbe *Прикљученија Телемака, сина Улисева, Фенелоном архиепископској камбрејским сјисана, с' францускога љреведена Сџефаном Живковићем*. Il s'agit de la traduction du roman de Fénelon *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1699). Cette traduction de Živković, surnommé plus tard Télémaque, est la première traduction imprimée chez les Serbes de ce roman, alors si connu en Europe.

Cet article est divisé en trois parties. La première partie contient *Quelques remarques sur l'histoire de la traduction chez les Serbes jusqu'au début du XIX^e siècle*; dans la deuxième partie, nous avons donné *Quelques remarques sur l'histoire de la langue serbe*, en partant de la langue source, le vieux slave, jusqu'à la grande réforme de Vuk Karadžić (écrivain, philologue et réformateur de la langue serbe); et, enfin, dans la troisième partie, la partie centrale de cet article, sont présentées *Les formes verbales dans le Télémaque et dans sa traduction serbe*.

Mots-clés: Fénelon, *Télémaque*, Živković, traduction, formes verbales

I. QUELQUES REMARQUES SUR L'HISTOIRE DE LA TRADUCTION CHEZ LES SERBES JUSQU'AU DÉBUT DU XIX^E SIÈCLE

Vers la fin du XIII^e et au XIV^e siècle, apparaissent, dans la littérature serbe, de nombreuses traductions de romans et de contes byzantins: *Alexandre, Le tzar Assa, La vie d'Ésope, Le roman de Troie*, etc. Mais les traducteurs de ces romans et contes byzantins sont restés, à part Rastko Nemanjić (saint Sava), presque tous anonymes. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, la littérature religieuse représente encore la majeure partie de la production imprimée, mais dans la seconde moitié de ce siècle elle devient minoritaire (Mladenović 1989: 93). C'est à cette époque, plus précisément en 1776, que paraît une œuvre intitulée *Велизаруј*. Il s'agit de la traduction du français en russe-slave, langue officielle à l'époque, d'un roman de Marmontel (1723-1799) *Bélisaire* (1767). Son auteur est Pavle Julinac (1731-1785). C'est la première traduction d'une œuvre littéraire chez les Serbes. Donc, Pavle Julinac est considéré comme le premier traducteur d'une

œuvre littéraire chez les Serbes. Un an plus tôt, en 1775, Julinac avait traduit une partie d'une œuvre sur la morale intitulée *Traité des études* (1726) de Charles Rollin (1661-1741), humaniste et historien français, recteur de l'Université à Paris.

Le plus grand écrivain serbe de l'époque, Dositej Obradović (1742-1811), était aussi traducteur. Il lisait beaucoup en français: il lisait des journaux français, mais surtout des chefs-d'œuvre de la littérature française. Il savait bien que les traductions des œuvres littéraires contribueraient beaucoup au progrès de la culture serbe. Son roman préféré était *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1699) et il a influencé les jeunes écrivains serbes, Grigorije Trlajić, Atanasije Stojković et Stefan Živković quant à la traduction de cette œuvre de Fénelon (1651-1715). (Krstić 2003: 71).

Grigorije Trlajić (1766-1811) était un bon connaisseur de la langue française. Il a traduit le roman de Fénelon *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, mais sa traduction n'a, hélas, jamais été imprimée.

Atanasije Stojković (1773-1823) a, lui aussi, traduit le roman de Fénelon *Télémaque*, mais sa traduction, comme celle de Trlajić, n'a jamais été imprimée.

Et enfin, en 1814, Stefan Živković (1780-1831), étudiant en médecine à Vienne, publie à Vienne sa traduction du français en slave-serbe *Прикљученија Телемака, сина Улисева, Фенелоном архиепископскојом камбрејским сјисана, с' францускога преведена Сџефаном Живковићем*. Il s'agit de la traduction du roman de Fénelon *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*: cette traduction de Živković est la première traduction imprimée chez les Serbes de ce roman alors si connu en Europe⁷. Dans la préface de sa traduction, Stefan Živković parle de tous les problèmes concernant la traduction d'une langue étrangère; étant donné que la langue serbe ne s'est standardisée qu'à partir des années 1850, Živković parle aussi de l'évolution de la langue serbe.

II. QUELQUES REMARQUES SUR L'HISTOIRE DE LA LANGUE SERBE

Le vieux slave, la langue de tous les Slaves, fut la langue écrite des Serbes jusqu'à la fin du XI^e – début du XII^e siècle, époque où le serbe-slave, dit aussi rédaction serbe du vieux slave, remplace le vieux slave et devient la langue écrite officielle des Serbes. Le peuple, cependant, parlait la langue populaire. Nous avons donc, à l'époque, d'une part le serbe-slave, langue écrite, et de l'autre, la langue populaire, parlée par le peuple. Cette langue écrite, le serbe-slave, se basait sur le vieux slave (structure, syntaxe, lexique), mais possédait un certain nombre de mots venus du serbe populaire.

Le serbe-slave fut la langue écrite (et officielle) des Serbes jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle, ou plus exactement jusqu'en 1726, date où s'ouvre à

⁷ Grâce à cette traduction, Stefan Živković fut surnommé Télémaque.

Sremski Karlovci⁸, sous la direction d'un professeur russe, Maxime Suvorov, l'Ecole des Slaves. Cette date, 1726, est la date à laquelle le russe-slave remplace le serbe-slave, et devient la langue écrite (et officielle) des Serbes. Bien entendu, le russe-slave, qui était la rédaction russe du vieux slave, était incompréhensible pour la plupart des Serbes qui parlaient le serbe populaire, à l'exception de clercs et de quelques seigneurs.

Vers la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, le slave-serbe remplace progressivement le russe-slave et devient la langue écrite en usage. Cette langue, le slave-serbe, s'est formée des éléments des langues suivantes: serbe populaire, russe, russe-slave et serbe-slave. Cette langue était la langue des grands écrivains serbes de l'époque: Zaharije Orphelin, Dositej Obradović, Joakim Vujić, et d'autres, et elle était assez compréhensible pour beaucoup de Serbes (Mladenović 1989: 75-82).

Enfin, dans la première moitié du XIX^e siècle, avec la parution des œuvres de Vuk Karadžić⁹, et surtout de son Dictionnaire serbe (1818), la grande réforme de la langue serbe commence (l'introduction de la langue populaire dans la langue écrite), elle s'achèvera dans la seconde moitié de ce siècle, plus précisément en 1868, après la mort de Vuk Karadžić, quand tous les écrivains serbes, et l'État serbe, accepteront cette réforme.

Il est intéressant de signaler que la langue officielle de l'Église orthodoxe Serbe reste le russe-slave, appelé aussi slave ecclésiastique. Il faut noter aussi que, jusqu'aux années 1850, le russe, le russe-slave et le slave-serbe sont les langues de l'enseignement à l'Université de Belgrade, fondée en 1808 sous le nom de *Velika škola* (*Grande école*).

Quant à la graphie, aujourd'hui, le serbe possède deux alphabets: le cyrillique et le latin. L'orthographe est phonétique, mais aussi phonologique.

III. LES FORMES VERBALES DANS LE *TÉLÉMAQUE* ET DANS SA TRADUCTION SERBE

En analysant les phrases françaises dans le premier livre et dans les premiers fragments des autres livres de ce roman de Fénelon¹⁰ ainsi que les phrases serbes dans la traduction de Živković, nous avons trouvé 1695 formes verbales, dont 879 formes dans les phrases de l'œuvre originale, et 816 dans les phrases de sa traduction serbe. Cette analyse statistique nous montre que les formes verbales sont moins nombreuses dans la traduction de Živković, avec une différence de 63 formes ver-

⁸ Ville qui se trouve au nord de la Serbie, en Voïvodine. A l'époque, la Voïvodine appartenait à l'Empire d'Autriche, et, elle était peuplée, surtout au sud, par les Serbes. Dans cette région, on trouve de nombreux monastères.

⁹ Vuk Karadžić (1787-1864) écrivain, philologue et réformateur de la langue serbe, a introduit la langue populaire dans la langue écrite. Il a aussi été traducteur; pour sa traduction du Nouveau Testament (1847), Vuk Karadžić a consulté plus de dix traductions dans plusieurs langues européennes. Aujourd'hui, la date de sa traduction du Nouveau Testament est considérée comme la date de la victoire de sa réforme de la langue serbe.

¹⁰ Ce roman de Fénelon comprend au total 24 livres..

bales. Mais cela ne veut pas dire que Živković ne savait pas la signification de ces verbes, au contraire. Il est tout à fait normal qu'un verbe soit traduit par une autre espèce de mot; et cela dépend surtout de la structure de la phrase. Notre critère a été simple: trouver toutes les formes verbales dans l'œuvre originale et dans sa traduction (temps, modes, voix). Par exemple, la forme *ils aiment* (= oni vole) est un présent; et la forme *ils sont aimés* (= oni su voljeni) est aussi un présent; mais la première forme est à la voix active, et la seconde à la voix passive. Notons aussi que, puisque dans le système verbal de la langue française le subjonctif existe alors qu'il n'existe pas dans celui de la langue serbe, on a fait correspondre les temps du subjonctif français aux temps de l'indicatif serbe: *que je regarde* est le présent du subjonctif, et sa traduction serbe *da gledam*, est le présent de l'indicatif.

Notre analyse statistique, que nous détaillons dans la suite de cet article, nous montre la fréquence des formes verbales dans l'œuvre de Fénelon, d'une part, et de l'autre, vu qu'il s'agit d'une bonne traduction¹¹, elle nous indique les équivalents serbes de ces formes verbales.

1. Le présent

Le présent (en serbe: prezent) apparaît, dans la partie analysée, 159 fois dans l'œuvre originale, et 144 fois dans la traduction serbe. Dans la plupart des cas, quand, dans l'œuvre de Fénelon, le verbe est au présent, Živković traduit ce verbe par une forme verbale aussi au présent: «Vous *voyez*, fils du grand Ulysse, avec quelle faveur je vous *reçois*» (I, 6) – «Vi *vidite*, sine velikoga Ulisa, s kakvom blagovolenijem ja vas *dočekujem*» (I, 8). Mais, nous avons des exemples où le présent est traduit par le passé simple (en serbe: prosti perfekat, aorist): «Ils *brûlent* notre vaisseau dans le premier emportement, ils *égorgent* tous nos compagnons, ils ne *réservent* que Mentor et moi ...» (I, 10) – «Onaj čas *sažegoše* naš korabalj u velikom vostorgu, *poklaše* sve naše sodružnike, a Mentora i mene *zadržāše* ...» (I, 14). Il s'agit d'une bonne traduction, car ces trois verbes au présent dans cette phrase de Fénelon indiquent l'aspect accompli.

2. L'imparfait

D'après notre analyse, l'imparfait (en serbe: imperfekat) est la forme verbale la plus employée dans l'œuvre de Fénelon (186 occurrences), mais aussi dans la traduction de Živković (168 occurrences). Vu que ce temps est fréquent dans la langue française, cette constatation n'est pas une surprise. Mais, pour la langue serbe, c'est-à-dire le slave-serbe, c'est une surprise, car l'imparfait¹² peut être

¹¹ Voir l'analyse philologique de cette traduction dans: Krstić, Nenad (2003) «Analyse philologique d'une traduction serbe du Télémaque» in *Les Aventures de Télémaque – trois siècles d'enseignement du français*, SIHFLES, Bologne, pp. 70-77.

¹² L'emploi de l'imparfait dans la langue serbe commence à disparaître vers le milieu du XIXe siècle, et aujourd'hui, l'emploi de ce temps est très rare, excepté le verbe *biti* (=être).

remplacé par le passé composé (en serbe: *perfekat*) d'un verbe imparfaitif¹³. On voit donc, concernant l'emploi de l'imparfait, une grande influence de l'œuvre originale sur la traduction de Živković. Nous citerons ici un exemple où le verbe à l'imparfait est traduit par le verbe à l'imparfait: «Il *méprisait* un ennemi aussi faible que moi ...» (I, 13) – «On *preziraše* neprijatelja tako slaba, kao što sam ja bio» (I, 18). Les verbes à l'imparfait sont traduits aussi par les verbes au passé composé (en serbe: *perfekat*); par exemple: «Je lui *disais*:» (I, 9) – «Ja *sam* k njemu *govorio*:» (I, 12). Nous avons aussi quelques exemples où le verbe à l'imparfait est remplacé dans la traduction serbe par le verbe au conditionnel. Par exemple: «Souvent elle *demeurait* immobile sur le rivage» (I, 1) – «Često *bi* ona *stajala* nedvižima na bregu mora» (I, 1). Il s'agit d'une bonne traduction, car l'imparfait d'habitude dans la langue française a souvent, dans la langue serbe, la valeur du conditionnel d'habitude qui a un caractère narratif et qualificatif.

3. Le passé simple

Fénelon emploie abondamment le passé simple. Dans la partie analysée, on a trouvé 152 exemples avec les verbes au passé simple, et dans la traduction de Živković 144 exemples. Dans la plupart des cas, le traducteur serbe traduit le passé simple par le passé simple (en serbe: *prosti perfekat*, aorist). Citons un exemple: «Puis il *alla* éveiller ses compagnons, se hâta de partir, *arriva* à Ithaque, et *reconnu* son père chez fidèle Eumée» (XXIV, 390) – «Potom *probudi* svoju družinu, *pospeši* otići, *dode* u Itaku, i *poznade* svoga roditelja» (XXIV, 542).

Il y a quelques cas où le verbe au passé simple est traduit par le verbe au passé composé; par exemple: «Il *voulut* me quitter: il *partit*» ((I, 6) – «*Želeo* je mene ostaviti, *otišao* je» (I, 8).

4. Le passé composé

Le passé composé (en serbe: *složeni perfekat*, *perfekat*) n'est employé dans l'original analysé que 22 fois, alors que, dans la traduction serbe, il est beaucoup plus utilisé, 63 fois. Mais, on peut facilement expliquer cette différence entre l'emploi du passé composé dans le roman français et l'emploi du passé composé (*perfekat*) dans sa traduction serbe: dans la plupart des cas, les autres temps du passé sont aussi traduits par le passé composé, surtout le plus-que-parfait. C'est le cas dans l'exemple suivant où le verbe au plus-que-parfait est traduit par le verbe au passé composé: „Télémaque, voyant qu'on lui *avait destiné* une tunique ...“ (I, 4) – «Telemek, videći da *su* za njega *opredelile* dolamu ...» (I, 6). Citons un autre exemple où le verbe au passé composé est traduit par le verbe au passé composé: «Votre père *a eu* le même bonheur que vous; mais hélas ! il n'a pas *su* en profiter» (I, 6) – «Vaš *je* roditelj *imao* tu istu sreću kao kao i Vi; no Ah ! *nije* se *umeo* njom poštovati» (I, 8).

¹³ En serbe, on trouve des verbes perfectifs, imparfaitifs et bi-aspectuels.

5. Le plus-que-parfait

Le plus-que-parfait se trouve, dans la partie analysée de ce roman de Fénelon 46 fois, et dans la traduction serbe, seulement 12 fois. On voit bien qu'en serbe l'emploi de ce temps composé commence à disparaître dans la première moitié du XIX^e siècle, et il est aujourd'hui très rare. Dans la plupart des cas, le verbe au plus-que-parfait est traduit, comme nous venons de le dire (voir *le passé composé*), par le verbe au passé composé (en serbe perfekat): «De plus, la plupart de ces rois *n'avaient été* ni bons ni méchants, tant leur faiblesse *avait été* grande» (XVIII, 302) – «Veća čast ovih careva, *nisu bili* ni dobri, ni zli, tako *je bila* velika njihova slabost» (XVIII, 407). Nous allons présenter aussi un exemple où le verbe au plus-que-parfait est traduit par le verbe au plus-que-parfait: «Les nymphes *avaient eu* soin d'allumer en ce lieu un grand feu de bois de cèdre» (I, 4) – «Nimfe *bijahu naložile* tu veliku oganj od kedrova dreva» (I, 6).

6. Le passé antérieur

Le passé antérieur n'est employé que 5 fois dans l'œuvre originale, et dans la traduction serbe, il n'est pas employé pour une raison tout à fait simple: ce temps composé du passé n'existe pas dans le système temporel de la langue serbe. Puisque le passé antérieur permet l'expression de l'accomplissement rapide de l'action (dans les indépendantes et dans les principales) et aussi l'expression de l'antériorité (dans les subordonnées et dans les principales), son équivalent le plus proche dans la langue serbe est le passé simple (prosti perfekat, aorist). Ainsi Živković traduit les verbes au passé antérieur par les verbes au passé simple: «A peine *eus-je prononcé* ces mots ...» (I, 11) – «Kako ja *izgovorih* ova slova» (I, 15). «Quand Télémaque *eut achevé* ce discours...» (VII, 91) – «Kad Telemak *dokonča* ovaj razgovor ...» (VII, 126).

7. Le futur simple et le futur antérieur

Les deux formes du futur (le futur simple et le futur antérieur) apparaissent 20 fois dans le roman de Fénelon, et 20 fois dans la traduction de Živković. Nous allons montrer ici deux exemples avec ces formes verbales qui se trouvent dans l'œuvre originale et dans sa traduction serbe: «Vous *serez* ma consolation» (I, 2) – «Vi *ćete biti* moja uteha» (I, 3). «Mais quand le péril *sera passé*, la présomption *reviendra* peut-être» (I, 9) – «Ali kad beda *bude nestala*, opet *ćete vi*, može biti, predprimčiv *biti*» (I, 12).

8. Le conditionnel présent et le conditionnel passé

Dans la partie analysée de l'œuvre originale, on a trouvé 10 exemples avec les verbes au conditionnel présent et au conditionnel passé; et dans la traduction

serbe 22 exemples.¹⁴ Cette disproportion entre l'emploi de cette forme verbale dans le texte original et dans la traduction serbe peut s'expliquer de la façon suivante: l'imparfait d'habitude dans la langue française a souvent, en serbe, la valeur du conditionnel d'habitude. Le conditionnel est donc tantôt traduit par le conditionnel: «(...) mais surtout ils *répandraient* avec plaisir le sang du fils d'Ulysse» (I, 8) – «(...) ali sverhu ovoga oni *bi s* radostiju *prolili* krv Uლისოვა» (I, 10-11); tantôt par l'imparfait (voir l'imparfait)..

9. L'impératif

Il y a dans ce roman didactique de Fénelon, bien entendu, des phrases qui expriment un ordre, un conseil, un souhait ou une défense. Donc, dans le texte original, dans la partie analysée, on trouve 35 exemples avec les verbes à l'impératif, et 29 exemples dans la traduction serbe. Nous citerons ici un exemple où le verbe à l'impératif est traduit par le verbe à l'impératif: «*Défiez-vous* de vous-même, et *attendez* toujours nos conseils» (I, 5) – «Ne *verujte* samomu sebi, i svagda *slušajte* moje sovjete» (I, 7). Mais aussi un exemple où le verbe à l'impératif est traduit par le verbe à la forme interrogative: «*Sachez* jeune étranger, qu'on ne vient point impunément dans mon empire» (I, 2) – «*Znate li* mladi inostrani, da se ovdj ne doodi bez nakazanja» (I, 2).

10. Le participe présent et le gérondif

Dans la partie analysée de l'œuvre originale, le participe présent est employé 37 fois, et le gérondif seulement 7 fois. Vu que dans la langue serbe la distinction entre le participe présent et le gérondif n'existe pas, Živković traduit ces deux formes par la forme verbale *glagolski prilog sadašnji* (48 occurrences). Nous illustrerons ces faits par un exemple avec le participe présent: «Maintenant, *errant* dans toute l'étendue des mers ...» (I, 2) – «Sada, *bludeći* po svoj opširnosti mora ...» (I, 3). Et un exemple avec le gérondif: «Ils poussèrent des cris de joie *en nous voyant*, comme *en revoyant* des compagnons ...» (I, 10) – «Oni digoše krike od radosti *videći* nas, *misleći* da smo mi njihovo društvo ...» (I, 13).

11. Le participe passé composé

Le participe passé composé est attesté 4 fois dans la partie analysée de l'œuvre originale, et son équivalent serbe, *glagolski prilog prošli*, est plus fréquent dans la traduction de Živković (16 exemples) parce que cette forme correspond aussi au participe passé. C'est le cas dans l'exemple suivant où le participe passé composé est traduit par la forme verbale *glagolski prilog prošli*: «Calypso, *ayant*

¹⁴ Le conditionnel français possède deux formes: une forme simple (le conditionnel présent) et une forme composée (le conditionnel passé). Le serbe ne possède qu'une seule forme: la forme simple.

montré à Télémaque toutes ces beautés naturelles ...» (I, 4) – «Kalipso, *pokazavši* Telemaku sve te prirodne krasote ...» (I, 5).

12. L'infinitif présent et l'infinitif composé

Les deux formes de l'infinitif (l'infinitif présent et l'infinitif passé ou l'infinitif composé)¹⁵ occupent une place importante dans le roman de Fénelon (172 exemples). Dans la traduction serbe la seule forme de l'infinitif (forme simple) est employée 93 fois. Il faut signaler que l'infinitif est souvent transformé en construction: *conjonction da + le présent*. Et Živković traduit les verbes à l'infinitif par les verbes à l'infinitif: «(...) et de *s'embarquer* avec lui pour *revoir* Ithaque» (XXII, 344) – «(...) i *poći* na korablju s njime *viditi* Itaku» (XXII, 478), mais aussi par la construction *conjonction da + le présent*: «(...) car Idoménée avait prié tous les rois et tous les principaux chefs d'y *entrer* pour y *passer* la nuit» (XI, 174) – «(...) jerbo Idomenej zaprosio bijaše sve careve i sve poglavare, *da dođu* u grad, i tu *da prenoće*» (XI, 239).

13. Le passif

Dans l'œuvre originale (dans la partie analysée), la voix passive est employée 38 fois, et 20 fois dans la traduction serbe. Mais, vu qu'en serbe cette voix est moins fréquente qu'en français, nous pouvons constater qu'elle occupe une place importante dans la traduction de Živković. Nous ne citerons ici qu'un exemple où le verbe à la voix passive est traduit par le verbe à la voix passive: «Son vaisseau, après *avoir été* le jouet des vents, *fut enseveli* dans les ondes» (I, 6) – «Njegov korabalj, bivši dugo vreme igrom vetrova, *pogreben je* najposle u volnama (I, 8). Puis un exemple où la voix passive devient, dans la traduction, la voix active: «Quand le repas *fut fini*, la déesse prit Télémaque et lui parla ainsi» (I, 6) – «Kada *završiše* obed, boginja uze Telemaka, i ovako k njemu stade govoriti» (I, 8). Dans le texte original et dans la traduction serbe, le verbe finir (= *završiti*) dans la proposition subordonnée est au passé simple, mais le verbe français est à la voix passive, et le verbe serbe à la voix active.

CONCLUSION

Le présent exposé est divisé en trois parties. La première partie contient *Quelques remarques sur l'histoire de la traduction chez les Serbes jusqu'au début du XIX^e siècle*. Nous avons pu constater que c'est grâce à Pavle Julinac (premier traducteur d'une œuvre littéraire chez les Serbes) et Dositej Obradović (le

¹⁵ L'infinitif français possède deux formes: une forme simple (l'infinitif présent) et une forme composée (l'infinitif passé ou l'infinitif composé). Le serbe ne possède qu'une seule forme: la forme simple. Les valeurs modales et les valeurs temporelles sont déterminées par le contexte. L'infinitif a deux valeurs essentielles: les valeurs de l'infinitif, et les valeurs d'un nom.

plus grand écrivain serbe) que la culture française (et européenne) a pénétré dès la fin du XVIII^e siècle dans la culture serbe. Dans la deuxième partie, nous avons donné *Quelques remarques sur l'histoire de la langue serbe*, en partant de la langue source, le vieux slave, jusqu'à la grande réforme de Vuk Karadžić (écrivain, philologue et réformateur de la langue serbe). Dans la troisième partie, la partie centrale de notre exposé, intitulée *Les formes verbales dans le Télémaque et dans sa traduction serbe* nous avons analysé les phrases dans le premier livre et dans les premiers fragments des autres livres de ce roman de Fénelon, et les phrases serbes dans la traduction de Živković. Dans les parties analysées, on a trouvé 1695 formes verbales, dont 879 formes se trouvent dans l'œuvre originale, et 816 dans sa traduction serbe. Nous constatons, d'une part, que l'imparfait est la forme verbale la plus utilisée: 186 occurrences dans l'œuvre originale, et 168 occurrences dans la traduction serbe; d'autre part, le passé antérieur est la forme verbale la moins utilisée dans l'œuvre de Fénelon, (seulement 5 exemples), et le plus-que parfait dans la traduction de Živković (12 exemples). Quant à la voix passive, elle est employée dans l'œuvre originale, dans la partie analysée, 38 fois, et dans la traduction serbe 20 fois; mais, vu qu'en serbe cette voix est moins fréquente qu'en français, nous pouvons constater qu'elle occupe une place importante dans la traduction de Živković.

Notre analyse a démontré que Stefan Živković était un excellent traducteur et qu'il savait très bien la langue française. Dans la plus grande partie de sa traduction, il suit très bien le rythme de la phrase de Fénelon: il traduit l'imparfait par l'imparfait, le présent par le présent, le passé simple par le passé simple, le passé composé par le passé composé, le plus-que-parfait par le plus-que-parfait, mais vu que l'emploi de ce temps composé est rare dans la langue serbe, il le traduit surtout par le passé composé, etc. Donc, concernant l'emploi des formes verbales, dans la majorité des cas, on voit une grande influence de l'œuvre originale sur la traduction de Živković.

Cette traduction de Živković est aujourd'hui considérée comme une œuvre de grande valeur qui a eu une influence considérable sur la littérature serbe du XIX^e siècle. En outre, cette traduction de Živković a exercé aussi une forte influence sur la langue serbe.

BIBLIOGRAPHIE

- Babić, Sava (1986). *Razabrati u pletivu*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Fénelon, François de Salignac de La Mothe (1960). *Le roman épique, Télémaque*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Фенелон, Франсоа де Салињак де Ла Мот (1814). Прикљученија Телемака, сина Улисева, Фенелоном архиепископом камбрејским списана, с' францускога преведена Стефаном Живковићем. У Виени.
- Filipović, Rudolf (1986). *Teorija jezika u kontaktu*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Hlebec, Boris (1989). *Opšta načela prevođenja*. Beograd: Naučna knjiga.

- Караџић, Вук (1969). *Дела Вука Караџића, Нови Завјеји*. Београд: Просвета.
- Костић, Лаза (1867). „Омир учитељ“. *Српски леџопис*: 508-521.
- Крстић, Ненад (1999). *Француска књижевности у српским преводима*. Нови Сад: Светови.
- Krstić, Nenad (2001). *La contrastive et la traduction. Le français et le serbe: les ressemblances et les différences*. Belgrade: Vedes.
- Krstić, Nenad (2003) «Analyse philologique d'une traduction serbe du Télémaque» in *Les Aventures de Télémaque – trois siècles d'enseignement du français, Actes du Colloque organisé à Bologne du 12 au 14 juin 2003, Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde, Seconde partie*, SIHFLES, Bologne, N. 31: 70-77.
- Krstić, Nenad (2008). *Francuski i srpski u kontaktu – struktura proste rečenice i prevodenje*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Крстић, Ненад (2010). „Наполеон Бонапартија“ Александра Диме у преводу Љубомира Ненадовића. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Ladmiral, Jean-René (1994). *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard.
- Marojević, Radmilo (1987). *Lingvistika i poetika prevodenja*. Београд: Међусловенски превод.
- Martinet, André (1960). *Eléments de Linguistique générale*. Paris: Collin.
- Младеновић, Александар (1989). *Славеносрпски језик. Сјудије и чланци*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог сада и Дечје новине из Горњег Милановца.
- Обрадовић, Доситеј (1911). *Сабрана дела*. Београд: Пето државно издање.

Nenad Krstić

VERB FORMS IN *TELEMACHUS* AND IN ITS TRANSLATION INTO SERBIAN

SUMMARY

In 1814, Stefan Živković, a student of medicine in Vienna, published his translation from the French to Slaveno-Serbian language under the title *Priključenija Telemaka, sina Uliseva, Fenelonom arhiepiskopom kambrejskim spisana, s' francuskoga prevedena Stefanom Živkovićem* in Vienna. It is the translation of the novel *The Adventures of Telemachus, the Son of Ulysses (Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, 1699)*. Živković's translation into Serbian is the first and only translation of the renowned work of Fénelon into the Serbian language. To what extent an (undergraduate) student of medicine became popular for his translation is testified by the nickname given to him by the title of the famous Fénelon's novel at that time – Telemachus.

This paper is divided into three parts. The first part contains *Several remarks on the history of translation among Serbs until the early 19th century*, the second part contains *Several remarks on the history of the Serbian language*, more precisely from the Old Church Slavonic language to the appearance of Vuk Karadžić, and in the third part, which is the central part of this paper, the *Verb forms in "Telemachus" and in its translation into Serbian* have been presented.

Key words: Fénelon, Telemachus, Živković, translation, verb forms.

Florence Gacoïn-Marks
Université de Ljubljana (Slovénie)
Faculté des lettres
florence.gacoïn-marks@guest.arnes.si

LA POÉTIQUE ROMANESQUE DE L'ÉCRIVAIN CROATE EVGENIJ KUMIČIĆ À LA LUMIÈRE DE SA TRADUCTION- ADAPTATION DES *MYSTÈRES DE PARIS* D'EUGÈNE SUE

En 1895, le romancier croate Evgenij Kumičić, connu comme étant un grand adepte du naturalisme, propose une traduction abrégée du célèbre roman feuilleton d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*. En étudiant les caractéristiques de ce texte, nous sommes amenés à nous demander quel rapport Evgenij Kumičić entretenait réellement avec les différentes poétiques romanesques du XIX^e siècle.

Mots-clés: Eugène Sue, *Mystères de Paris*, Evgenij Kumičić, traduction-adaptation

En 1842-43, Eugène Sue fait paraître en France son premier grand roman feuilleton, *Les Mystères de Paris*, qui remporte un succès sans précédent dans l'histoire du roman français. Alliant à la fois une intrigue haletante et une dimension sociopolitique, il devient très vite populaire également à l'étranger, notamment dans le monde germanique. Assez tardivement, vers 1895,¹ paraît à Zagreb une version abrégée du roman français, *Tajne grada Pariza*, élaborée par Evgenij Kumičić, un écrivain croate qui s'était fait connaître dans les années 1880 en tant que «Zola» croate.² En effet, ses premiers romans, présentés comme suivant l'esthétique naturaliste prônée par Zola, avaient provoqué une violente querelle entre les critiques littéraires croates dans les années 1881-1890. Autre fait étrange: bien que professeur de français au lycée de Zagreb, Kumičić ne s'était jamais illustré en tant que traducteur; la traduction des *Mystères de Paris* est donc une parenthèse mystérieuse dans sa carrière d'homme de lettres.

Dans les pages suivantes, nous nous intéresserons à cette version croate des *Mystères de Paris* réduite à un peu moins de la moitié du texte original en nous interrogeant sur les choix opérés par Evgenij Kumičić lors de son élaboration.

¹ Bien que la traduction ne soit pas datée, nous pouvons déduire du catalogue publicitaire de la maison d'édition situé au début du volume qu'elle a dû être publiée en 1895.

² Sur la couverture de la traduction croate des *Mystères de Paris*, nous lisons les indications suivantes: «Tajne grada Pariza, kriminalni roman iz parižkog života, francezki napisao Eugène Sue, hrvatski priredio Evgenij Kumičić» («Les Mystères de Paris, roman criminel de la vie parisienne, écrit en français par Eugène Sue, adapté en croate par Evgenij Kumičić»).

Nous chercherons à déterminer en quoi ces derniers sont le reflet de la poétique romanesque de Kumičić et confirment clairement le rapport ambivalent, voire contradictoire, qu'entretient l'écrivain croate, d'une part, avec la littérature populaire ayant vocation à divertir les lecteurs et, d'autre part, avec la littérature plus réaliste dépeignant des personnages à la psychologie plus affinée et cherchant à délivrer un message sociopolitique.³

De manière plus générale, la présente contribution s'inscrit dans une série de recherches ayant trait aux relations entre la création littéraire et l'activité de traduction chez les écrivains traducteurs au tournant des XIX^e et XX^e siècles. En effet, étant doués de leur propre identité littéraire, de leur propre style, les écrivains traducteurs ne s'effacent que rarement totalement derrière l'auteur dont ils traduisent l'œuvre. Comme nous allons le voir, les activités de création littéraire et de traduction interfèrent l'une sur l'autre et s'éclairent l'une l'autre.

1. LA RÉCEPTION D'EUGÈNE SUE EN AUTRICHE-HONGRIE: QUELQUES ÉLÉMENTS ÉCLAIRANT LA RÉCEPTION CROATE

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il paraît utile de rappeler certains faits concernant la réception d'Eugène Sue en Europe centrale et orientale.

Dès sa parution en feuilleton en 1842-1843, le roman d'Eugène Sue a connu un succès gigantesque et sans précédent dans l'histoire de la littérature française. Édité en volume à de très nombreuses reprises et sous diverses formes en France, ce roman fascine les lecteurs français et étrangers. Les premières traductions voient le jour alors que l'encre de l'original est à peine sèche. Traduit, abrégé, adapté au théâtre, ce roman fascine notamment les lecteurs allemands. La réception en Serbie, l'un des pays slaves les plus proches de la Croatie, est également très dynamique et est marquée par la parution dès 1855 d'une traduction des *Mystères de Paris* réalisée en serbe par Dimitri Balantski.⁴

Bien qu'il n'y ait aucune traduction en croate avant 1895, il paraît évident que les Croates lisaient le roman de Sue. Comme l'explique le chercheur serbe Miloš Savković, auteur d'une thèse sur l'influence du réalisme français sur le roman serbo-croate, les lecteurs croates lisaient *Les Mystères de Paris* en français, en allemand ou en hongrois (Savković 1935: 84). Les témoignages de l'époque que l'on peut retrouver dans les ouvrages critiques et littéraires corroborent cette affirmation.

³ À ma connaissance, la traduction croate du roman de Sue n'a fait l'objet d'aucune recherche. Cela est probablement dû au fait que la traduction de la littérature populaire présente rarement un grand intérêt en soi. Par ailleurs, il n'existe aujourd'hui que quelques rares exemplaires de cette traduction conservés dans les bibliothèques de l'ancien espace yougoslave. Toute ma reconnaissance à M. Nenad Krstić, professeur de linguistique française à Novi Sad, qui a eu la grande gentillesse de me faire parvenir l'exemplaire conservé dans cette ville par la bibliothèque de Matica Srpska.

⁴ Difficile – voire impossible – à consulter dans son intégralité, cette traduction mériterait néanmoins d'être étudiée attentivement. En effet, contrairement à Kumičić, le traducteur serbe a réalisé un très gros travail linguistique sur la traduction de l'argot dont la place est si importante dans le roman de Sue.

Cependant, au moment d'aborder l'étude de la traduction croate proposée par Kumičić, nous nous trouvons en proie à de très grands doutes concernant sa genèse. En effet, même si les traductions littérales de certains passages nous amènent à penser que l'écrivain croate, excellent francophone, a traduit le roman directement du français sans avoir recours aux traductions allemandes ou autres, en revanche il reste impossible d'affirmer que l'écrivain croate n'a pas utilisé l'une des très nombreuses versions françaises abrégées qui circulaient et qui, comme les versions allemandes abrégées de la même époque, présentaient généralement des caractéristiques communes, notamment l'élimination des passages réflexifs à caractère social au profit de l'intrigue.⁵ Dans ce contexte, comment être sûrs qu'Evgenij Kumičić a bien réalisé lui-même la version abrégée que nous nous proposons d'étudier ? Comment affirmer avec certitude qu'il n'a pas simplement traduit fidèlement une version abrégée acquise durant son séjour à Paris dans les années 1875-1877 ou en une autre occasion ? Par ailleurs, même si on considère que Kumičić a bien élaboré lui-même la version abrégée, nous pouvons nous demander s'il n'a pas été contraint de procéder ainsi par le commanditaire de la traduction, les éditions L. Hartman, dont le catalogue comprenait aussi des «histoires criminelles» destinées au grand public. Dans tous les cas, nous restons dans le doute et devons nous contenter de travailler sur un document de base dont la genèse reste obscure en posant comme postulat arbitraire que Kumičić avait lui-même décidé de réduire à sa manière le roman français et que l'expression assez floue utilisée par le romancier croate («hrvatski priredio») signifie bien qu'il est l'auteur de l'adaptation que nous avons sous les yeux. Si ce postulat s'avérait inexact, la recherche serait déclarée nulle et non avenue, du moins pour ce qui est de l'angle d'étude que nous avons choisi.

2. LA VERSION CROATE DES *MYSTÈRES DE PARIS* RÉALISÉE PAR EVGENIJ KUMIČIĆ

Il est difficile de savoir ce que Kumičić pensait réellement d'Eugène Sue. En effet, même s'il le mentionne dans son article «Du roman» («O romanu») paru en 1883, cette mention paraît avoir été reprise de l'article d'Émile Zola intitulé «Le sens du réel» publié dans *Le Roman expérimental* en 1880.⁶ Il nous faut donc aborder l'analyse de la traduction en nous rappelant juste que, dans son article, Kumičić se fait le défenseur et le propagateur des idées de Zola et, de ce fait, semble partager les réserves du romancier français concernant les feuilletonistes du début du XIX^e siècle.

⁵ Norbert Bachtleitner, spécialiste de la réception du roman feuilleton anglais et français en Allemagne et en Autriche, insiste sur le nombre important de ces versions abrégées (Bachtleitner 1993: 110-111).

⁶ Sur la filiation entre l'article de Kumičić et les écrits théoriques de Zola, voir le tableau comparatif situé à la fin de notre article consacré à la réception précoce de Zola en Croatie (Florence Gacoin-Marks, «Eugen Kumičić et la réception précoce d'Émile Zola en Croatie», in: *Zola en Europe centrale*, éd. Norbert Bachtleitner, Tone Smolej, Karl Zieger (Valenciennes: PU de Valenciennes, 2011): 205-226.

Le sens de la démarche du traducteur est annoncé dans le sous-titre de sa traduction-adaptation: «Roman criminel (tiré) de la vie parisienne» («Kriminalni roman iz pariškog života»). Le lecteur s'attend donc à une version du roman de Sue où l'accent sera mis sur l'intrigue principale et sur tout ce qui concerne le monde des criminels. En réalité, ce n'est que partiellement le cas. En effet, Kumičić a traité de manière analogue les divers éléments discursifs composant le roman, et ce quels que soient les personnages concernés. Certes, il effectue quelques coupes dans les péripéties attribuées à certains personnages secondaires, mais ce procédé reste de moindre importance par rapport au tri presque systématique effectué au sein de certains éléments discursifs spécifiques tout au long du roman.

2.1. La macrostructure de l'œuvre

Si nous examinons la macrostructure du roman de Sue, nous constatons que ce dernier comprend environ 1300 pages réparties en dix parties auxquelles s'ajoute un épilogue. Hormis la dixième partie, particulièrement courte, les neuf autres sont d'égale longueur. En revanche, la structure des chapitres réunis dans chaque partie varie beaucoup. Certains sont essentiellement descriptifs, posant un cadre ou une atmosphère, d'autres sont narratifs, rapportant des dialogues, ou sont porteurs de passages réflexifs à visée didactique.

Dans sa traduction réduite à environ 40 % du texte original, Kumičić respecte globalement la progression du roman mais modifie considérablement la structure interne du texte. Pour ce faire, il réunit plusieurs chapitres en un seul ou bien supprime intégralement certains chapitres résumés en une ou deux phrases à la fin du chapitre précédent ou au début du chapitre suivant.

2.2. Éléments supprimés, résumés ou simplifiés

Si nous analysons les éléments du roman de Sue que Kumičić a décidé de conserver ou de supprimer, nous remarquons tout de suite un fait particulièrement marquant: la suppression de tous les passages réflexifs à visée didactique, y compris les premières pages du roman où l'écrivain narrateur présente à son lecteur son projet romanesque et conclut avec lui un pacte de lecture le rapprochant davantage de Balzac et des réalistes «sérieux» que des auteurs de romans divertissants, qu'ils soient historiques ou d'aventures. Toutes les références, mêmes les plus minimes, à une réflexion sociale ont été effacées, ce qui a de quoi surprendre venant d'un disciple de Zola.

Une fois tous ces passages supprimés, il ne reste plus que l'intrigue constituée de passages narratifs, de dialogues et de descriptions. Le traitement de ces différents éléments est relativement cohérent tout au long du roman. Les descriptions, nombreuses dans le roman original, sont soit complètement éliminées (quand elles concernent des lieux ou atmosphères), soit écourtées (quand leur contenu est

important pour la compréhension de l'histoire), soit simplifiées. De nombreux détails des histoires secondaires sont tout simplement supprimés. Certaines scènes parmi les mieux écrites du roman de Sue sont réduites au minimum nécessaire à la progression de l'intrigue.

Le cas le plus frappant est la simplification des passages servant à évoquer les personnages et les mouvements successifs de leur âme. En effet, dans le roman de Sue, les personnages, tout en représentant des types sociaux ou moraux, n'en sont pas moins dotés d'une psychologie clairement dessinée, complexe et connaissant une évolution sinueuse. Par exemple, dans le premier chapitre du roman de Sue, Kumičić abrège la présentation du héros, Rodolphe; en omettant tout le passage rappelant les effets négatifs de la vie aristocratique, oisive et dépravée, que le personnage a menée durant sa jeunesse, le traducteur lui ôte sa profondeur, son long cheminement vers la maturité et la dimension rédemptrice de sa générosité actuelle. Les simplifications opérées sur la psychologie des personnages secondaires sont encore plus drastiques. Ainsi, le portrait du docteur Griffon (chapitre III de la septième partie) est totalement supprimé tandis que celui de François Germain (chapitre IV de la huitième partie) est réduit à quelques données superficielles. En simplifiant la psychologie des personnages, Kumičić accroît la représentation manichéenne de la société. Les subtilités dont Sue dotait ses personnages, se distinguant ainsi des autres feuilletonistes de la même époque, sont gommées du texte.

En dernier lieu, notons rapidement que Kumičić a opéré une simplification notable du roman de Sue en nivelant le langage des personnages. En effet, contrairement – entre autres – au traducteur serbe, l'écrivain croate n'a nullement cherché d'équivalents aux mots et expressions argotiques que Sue place dans la bouche des criminels des bas-fonds de Paris peuplant son roman. En conservant l'argot français ou en se contentant de le traduire en croate standard, Kumičić efface en partie la dimension sociale du roman et prive le lecteur de l'exotisme que représente la «descente aux enfers» des personnages et du lecteur dans les bas-fonds de Paris.

2.3. Éléments conservés

Si l'analyse d'une traduction abrégée consiste naturellement avant tout à identifier les éléments supprimés, abrégés ou simplifiés, il convient malgré tout de noter également quels éléments, en dehors de ceux nécessaires à la compréhension et à la progression de l'intrigue principale, le traducteur a décidé de conserver.

Le fait le plus frappant est que Kumičić a gardé presque intactes les scènes impressionnantes suscitant chez le lecteur des sentiments tels que la pitié, l'angoisse ou le dégoût. Ainsi, par exemple, dans l'histoire de la Goualeuse (chapitre III de la première partie du roman de Sue), tandis que certains passages sont

supprimés ou résumés, l'épisode de la dent arrachée, scène de cruauté exercée par un adulte sur un enfant, est traduit presque littéralement. Plus loin, lorsque la situation se retourne et que se succèdent les morts violentes dans les rangs des criminels châtiés par Rodolphe, Kumičić n'omet pratiquement aucun des détails les plus sordides. En conservant presque intégralement ces scènes dans le cadre d'une traduction par ailleurs fortement abrégée, le traducteur leur confère automatiquement une place plus importante que dans le texte original.

D'un Eugène à l'autre, le roman *Les Mystères de Paris* s'éloigne donc encore davantage du réalisme auquel le feuilletoniste français prétendait dans une certaine mesure et se trouve relégué au rang de roman feuilleton ayant – comme les romans de Dumas père, par exemple – pour vocation unique de divertir un public avide de grandes intrigues, de héros valeureux, d'ennemis impénitents et de bons sentiments. Alors que Sue souhaitait ouvertement s'élever au-dessus des romans uniquement divertissants, Kumičić l'y fait retomber impitoyablement, ne proposant aux lecteurs croates qu'un «roman criminel» semblable à beaucoup d'autres.

Difficile d'affirmer quelles étaient les motivations de Kumičić lors de l'élaboration de la version abrégée et simplifiée des *Mystères de Paris* qu'il a fait paraître vers 1895. Certes, ce «roman criminel», qui tient lieu de première traduction croate du roman de Sue, correspond à ce que le romancier croate, à l'instar de Zola, pensait des feuilletonistes de la première moitié du XIX^e siècle. Cependant, force est de constater que cette version croate des *Mystères de Paris* présente également de grandes similitudes avec la poétique caractérisant les propres romans de Kumičić publiés dans les années 1880. C'est cet aspect qu'il convient maintenant d'étudier plus attentivement.

3. SIMILITUDES ENTRE LA POÉTIQUE DE KUMIČIĆ ÉCRIVAIN ET CELLE DE KUMIČIĆ TRADUCTEUR-ADAPTATEUR DES *MYSTÈRES DE PARIS*

Dans les années 1880, Evgenij Kumičić défendait les idées de Zola, dont il admirait l'œuvre, et déclarait vouloir par ses romans introduire le naturalisme dans la littérature croate. La distance entre la théorie et la pratique dans l'œuvre romanesque d'Evgenij Kumičić a été soulignée par certains critiques contemporains de l'écrivain et étudiée par plusieurs chercheurs.⁷ Dans les années 1990, le comparatiste croate Krešimir Nemeč présente les œuvres de Kumičić, en particulier celles se réclamant de l'école de Zola, comme relevant d'une poétique mixte, peu uniforme, se situant en réalité «entre le naturalisme et la paralittérature» (Nemeč 1993: 185).

Ici, il paraît intéressant d'étudier les éléments que Kumičić a repris de Zola dans ses deux romans présentés comme naturalistes, *Olga i Lina* et *Gospođa Sabina*, romans directement inspirés de *Nana* et de *Pot-Bouille* de Zola, et de déterminer quelles modifications le romancier croate leur a apportées. Du point de vue métho-

⁷ Notamment Miloš Savković, Vladko Pavletić et Krešimir Nemeč (voir bibliographie).

dologique, cela reviendra presque à considérer les deux romans croates comme des adaptations des deux romans français et à voir si les différences entre les originaux et les adaptations se recourent avec celles que nous avons constatées en analysant la version croate des *Mystères de Paris* élaborée vers 1895.

3.1. Réduction du champ et du «personnel» romanesque

Par rapport aux romans de Zola, les deux romans de Kumičić comportent un nombre restreint de personnages, ce qui rend le système des personnages de ses romans nettement moins représentatif de la société dans son ensemble que ceux de *Nana* et *Pot-bouille*.

Ainsi, chez Zola, la représentation de la prostitution est prise en charge par trois personnages de prostituées différents. Chez Kumičić, les différentes situations existent bien, mais sont incarnées par un seul personnage, Lina, qui est d'abord une femme entretenue, puis doit errer dans les rues pour se nourrir avant de devenir la tenancière d'une maison close. De même, Lina n'entraîne à sa perte qu'un seul homme, alors que Nana cause la ruine et le malheur de nombreux hommes nettement individualisés et différenciés.

La réduction est encore plus nette dans *Madame Sabina*. En effet, le roman de Kumičić n'y présente au lecteur qu'une partie bien spécifique et spécifiée de la société zagréboise. Nous sommes loin du «pot-bouille» que figure l'immeuble de la rue Choiseul où vivent les uns au-dessus des autres aussi bien les représentants de différents types de bourgeoisie (reliés par l'escalier principal) que leurs domestiques (reliés par l'escalier de service). Zola n'oublie donc pas de montrer l'envers du décor, le monde populaire parallèle au monde bourgeois, ce que ne fait pas Kumičić.

3.2. Bipolarisation de la société et simplification des personnages

Chez Zola, la catégorie sociale étudiée dans le roman est donc décortiquée en sous-catégories. Pour apporter de la finesse à son analyse, le romancier français a soin d'éviter une bipolarisation morale du personnel romanesque. Or, c'est précisément ce type de bipolarisation morale, où s'opposent les «bons» et les «méchants», que nous propose Kumičić dans ses romans. À cet égard, les titres de ses deux romans sont significatifs: à «Nana», représentation d'un monde complexe dont l'héroïne cause la perte sans être ni «gentille», ni «méchante», s'oppose «Olga et Lina», un titre annonçant une représentation du monde bipolarisée où s'affrontent le bien (Olga, Milka, Dragutin) et le mal (Lina, Klara, Alfred). De même, le monde entièrement gris figuré par le «pot-bouille» est caricaturé par le monde en noir et blanc gravitant autour de madame Sabina. Bien que la bipolarisation soit moins nette dans ce second roman, elle y reste bien présente et contraint presque mécaniquement Kumičić à simplifier la psychologie de ses personnages.

La dernière modification essentielle opérée par Kumičić concerne le réalisme du discours des personnages. Tandis que les passages focalisés du point de vue

de Nana et des autres personnages d'origine populaire (notamment des domestiques de *Pot-bouille*) sont marqués par un langage nettement marqué socialement, le langage des personnages de Kumičić est uniformisé. Cela est d'autant moins réaliste que certains personnages comme Klara et Alfred, refusant leur identité croate qu'ils jugent inférieure, sont censés parler allemand. Comme nous l'avons vu précédemment, cette option peu réaliste est également celle que Kumičić choisira lorsqu'il abordera la traduction de la langue des criminels de Sue, l'argot de Paris, qu'il préférera remplacer par la même langue standard uniformisée: le croate standard écrit.

3.3. «Feuilletonisation» de la poétique romanesque

Quand on lit successivement le roman de Zola et celui Kumičić, force est de constater que le romancier croate opère ce que l'on peut appeler une «feuilletonisation» du roman zolien en mettant l'ensemble des procédés et éléments discursifs au profit de la progression de l'intrigue. Ainsi, il fait la part belle aux dialogues, réduit les descriptions, multiplie les coups de théâtre et évite toute digression.

Comme il le fera plus tard dans sa traduction des *Mystères de Paris*, Kumičić accorde une place minimale aux descriptions, composante pourtant primordiale des romans français du XIX^e siècle. Tandis que Zola accumule au fil des pages les détails concernant ses personnages en nous les dévoilant progressivement, Kumičić nous les présente d'emblée, lors de leur première entrée en scène, à l'aide de courts passages de même facture, comportant presque toujours une assez vague description physique du personnage dont découle une courte conclusion «morale». Cette absence de descriptions plus détaillées et diversifiées concourt à la simplification des personnages évoquée précédemment.

Par ailleurs, c'est la succession des surprises et des crimes qui rythme la progression du roman de Kumičić, proposant une sorte d'escalade dans l'horreur. Se succèdent ainsi la découverte de la véritable identité de Lina (chapitre VIII), le viol d'Olga (chapitre IX), la mort brutale d'Olga étranglée par Lina (chapitre XIII) et l'inceste suivi de la mort du frère et de la sœur incestueux (chapitre XIV). Pour ménager le suspens, le romancier croate abandonne sa position de narrateur omniscient pour une position de narrateur non identifié et non identifiable dont le seul rôle est de ménager le suspens dans les différentes parties du roman. Sa narration n'est donc ni focalisée du point de vue d'un personnage homodiégétique (procédé si cher à Flaubert et à Zola), ni prise en charge par l'écrivain omniscient (procédé caractéristique de Sue et de Balzac).

Ainsi, la parenté entre la poétique dont relèvent les deux romans «naturalistes» de Kumičić et sa traduction-adaptation des *Mystères de Paris* est manifeste et nous montre que l'écrivain croate, en dépit de ses déclarations, ne faisait pas réellement de différence entre l'esthétique de Sue et celle de Zola. Pour lui, le roman était manifestement avant tout un genre devant «racoler» et divertir le lecteur et

non un genre proposant des études de caractères, de mœurs ou de milieux sociaux comme le faisaient les réalistes et les naturalistes durant la seconde moitié du XIX^e siècle et comme souhaitait déjà le faire Sue en 1942-1943.

CONCLUSION

Comme nous venons de le voir, les écrivains traducteurs sont des objets d'étude privilégiés permettant d'aborder création romanesque et processus de traduction comme deux activités de production textuelle à visée littéraire s'éclairant l'une l'autre. Tandis que les études de réception basées essentiellement sur des recherches historiques et thématologiques étudient les différentes relations reliant une œuvre ou un ensemble d'œuvres à des œuvres étrangères antérieures ou postérieures (en fonction de la perspective), l'étude présentée ici s'intéresse aux interactions entre les activités de création et de traduction littéraires chez les écrivains traducteurs. Cette démarche se base sur l'analyse croisée des œuvres littéraires et des traductions signées de la plume d'un même écrivain traducteur pour mettre à jour divers types de corrélations, en particulier d'ordre poétique et stylistique.⁸

BIBLIOGRAPHIE

- Kumičić, Evgenij [pseud.: Jenio Sisolski] (1965). *Olga i Lina* [1881]. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Kumičić, Evgenij [Jenio Sisolski] (1968). «O romanu» [«Du roman»] [1883], in: *Članci, Jelkin bosiljak, Pripovijesti* (Zagreb: Matica hrvatska): 31-43.
- Kumičić, Eugen (1974). *Gospođa Sabina* [1884]. Zagreb: Školska knjiga.
- Sue, Eugène (1989): *Les Mystères de Paris* [1842-1843]. Paris: Robert Laffont, coll. Bouquins.
- Sue, Eugène (s.a., 1895 ?). *Tajne grada Pariza*. Zagreb: Tisak i naklada Knjižare L. Hartmana.
- Sue, Eugène [Евжеиа Сы'а] (1855). *Тайне ѱаризске*. Preveo Dimitrij Balantskij. Zemun: Izdala knjižara I. K. Sojrona.
- Šenoa, August (1963). *Vladimir* [1879], in: *Sabrana djela V* (Zagreb: Znanje).
- Zola, Émile (1961). *Nana* [1880], in: *Les Rougon-Macquart II* (Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»).
- Zola, Émile (1964). *Pot-bouille* [1^e édition:1882], in: *Les Rougon-Macquart III* (Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»).

*

Bachleitner, Norbert (1993). *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

⁸ Notons que ce type d'étude est plus probant lorsque les traductions sont antérieures à 1930, c'est-à-dire datent d'une époque où les normes en matière de fidélité à l'original étaient plus souples. Au XIX^e siècle, les traducteurs européens, et plus spécialement ceux qui étaient eux-mêmes écrivains, se sentaient plus libres d'adapter l'œuvre au public selon leurs propres critères et leur propre écriture. Dans le cas d'auteurs postérieurs, l'étude relèvera davantage de la stylistique comparée et consistera à analyser le style de l'écrivain traducteur dans ses œuvres originales et dans ses traductions pour déterminer en quoi le contact d'une langue et d'un écrivain étranger modifie ou non le style du texte produit par l'écrivain traducteur.

- Nemec, Krešimir (1993). «Kumičić između naturalizma i trivijalne književnosti (pojedini aspekti romana Gospođa Sabina)». *Liburnijske teme*. 7: 61-68.
- Pavletić, Vlatko (1956). «Raskorak teorije i prakse Eugenija Kumičića», in: *Kako su stvarali književnici* (Zagreb: Školska knjiga): 91-101.
- Savković, Miloš (Savkovitch, Miloch) (1935). *L'Influence du réalisme français dans le roman serbocroate*. Paris: Honoré Champion.
- Savković, Miloš (Savkovitch, Miloch) (1935). *Bibliographie des réalistes français dans la littérature serbocroate*. Paris: Jouve et Cie éditeurs.
- Šicel, Miroslav (1993). «Kumičićevi 'naturalistički' romani». *Liburnijske teme*. 7: 51-59.

Florence Gacoin-Marks

THE CROATIAN AUTHOR EVGENIJ KUMIČIĆ'S ROMANESQUE POETICS
IN LIGHT OF HIS TRANSLATION-ADAPTATION OF EUGÈNE SUE'S
MYSTERIES OF PARIS

SUMMARY

In 1895, the Croatian novelist Evgenij Kumičić, a proponent of naturalism, proposed an abridged translation of the famous Eugène Sue's novel *The Mysteries of Paris*. In this paper, the researcher analyses this text and determines which elements the Croatian writer retained from the different poetics of fiction that succeeded each other throughout the nineteenth century. To this end, it is also relevant to examine Kumičić's earlier novels, which were published in the early 1880s. Indeed, in these works, the writer resumes the story of *Nana* and *Pot-bouille*, two novels by Zola published a very short time before Kumičić's earlier novels; however, his writing is closer to the poetics of French feuilletonists than to the poetics of naturalist novelists.

Key words: Eugène Sue, *Mysteries of Paris*, Evgenij Kumičić, translation-adaptation

Raluca-Nicoleta Balačchi,
Université «Ștefan cel Mare» de Suceava (Roumanie)
raluka2@yahoo.fr

PENSER, DISCOURIR, TRADUIRE: LE STYLE INDIRECT LIBRE EN FRANÇAIS ET EN ROUMAIN¹

Le style indirect libre est l'une des structures linguistiques privilégiées qui actualisent la pensée en discours, et pose, en conséquence, des problèmes spécifiques en traduction. Par l'analyse comparative du roman *Madame Bovary* et de ses traductions roumaines, nous montrons à quel point la subjectivité du traducteur et les normes spécifiques à une époque interviennent dans le chemin de la pensée vers son expression dans une langue donnée pour reprendre son cours vers une deuxième langue, la langue cible de la traduction.

Mots-clés: discours, norme, pensée, style indirect libre, subjectivité, traduction, traductologie

I. LE STYLE INDIRECT LIBRE ET LA REPRÉSENTATION DES PENSÉES

Nous examinons dans cet article les défis de traduction du style indirect libre dans le discours littéraire, prenant comme langue source le français et comme langue cible le roumain. Le style indirect libre compte parmi les structures privilégiées qui permettent l'actualisation de la pensée en discours par la relation directe à la problématique de la subjectivité. C'est l'un des types de discours rapportés les plus étudiés, autant en raison de ses marques très floues par rapport aux autres styles, ce qui rend son identification problématique (présence ou absence de verbes rapporteurs, modes et temps particuliers, sémantisme des verbes rapporteurs, représentation de paroles/de pensées, etc.), que de sa place dans l'énonciation littéraire (par rapport au récit et à la construction des personnages). Si le style indirect libre «traduit» la pensée, sa transposition dans une langue différente de l'original pose par la suite des problèmes spécifiques, que les instruments de la traductologie peuvent décrire pertinemment, vu l'état actuel de la discipline. D'ailleurs, nombre de spécialistes considèrent la traduction en tant que telle comme une forme de discours rapporté (en raison de son caractère soi-disant «second» par rapport à l'original), ce qui rend la discussion d'autant plus intéressante (voir par exemple Kristiina Taivalkoski-Shilov, Barbara Folkart, Brian Mossop, etc.).

¹ Contribution publiée dans le cadre du programme PNCDI, CNCS-UEFISCDI, PN-II-RU-PD-2011-3-0125.

Bien que, ainsi que le souligne Gabriel Bergounioux dans l'introduction au numéro spécial de la revue *Langue française* (132) dédié à la *Parole intérieure*, la fascination pour la vie de l'esprit traduite en discours soit «si ancienne que chaque tentative d'en reconstituer la généalogie remonte aux formes premières de la philosophie» et qu'il serait opportun de raviver l'intérêt pour son étude, relativement peu d'analyses ont été depuis menées, surtout en dehors de la France, sur les particularités de la vie intérieure.

Même si cela est difficilement perceptible en dehors des fictions littéraires, la transposition des pensées en discours embrasse une variété de formes: monologue, introspection, psycho-récit, discours indirect libre. Selon Dorris Cohn, analyste attentive des *transparent minds*, l'une des particularités du roman moderne est représentée par le fait qu'il privilégie les faits de conscience; la représentation de la vie intérieure dans la fiction narrative permettrait de dépeindre la subjectivité d'un *je* regardé comme une tierce personne, ce qui est, conformément aux analyses de l'auteure susmentionnée, un cas unique.

Défini par Sylvie Hanote et Hélène Chuquet (2004: 5) en tant que phénomène textuel et discursif faisant intervenir des questions à la fois grammaticales, lexicales et stylistiques, le discours rapporté est traditionnellement décrit à partir de la taxonomie *direct/indirect/indirect libre*; avec le temps, l'intérêt des analystes s'est déplacé des aspects strictement morphosyntaxiques aux particularités énonciatives et stylistiques. Des trois types indiqués ci-dessus, le discours indirect libre est la forme la plus intéressante pour la problématique de la représentation des pensées, tout en étant soumis à une double ambiguïté: il peut représenter soit des paroles soit des pensées, et d'autre part se constituer soit en un discours du personnage soit en un commentaire du narrateur. Dans une étude contrastive récente de cette forme discursive en anglais et en français, Bruno Poncharal (2003: 5) précise que:

le DIL, bien qu'attesté à l'oral, a vu son emploi se généraliser dans la littérature à partir du XIXe siècle, parallèlement à l'extension de la technique du point de vue privilégié. [...] c'est à la représentation de pensée au DIL que les spécialistes de la littérature se sont le plus souvent attachés, à travers l'étude du monologue intérieur et de la technique du *stream of consciousness*, en particulier.

Très souvent, représentation de paroles et représentation de pensées sont confondues dans les analyses; or, selon le même auteur, «il existe des différences formelles, ne serait-ce que parce que la représentation des paroles implique le plus souvent la présence d'un co-locuteur (même s'il s'agit d'une présence à distance)».

Dans le discours indirect libre, dont l'identification est souvent problématique, étant toujours liée à la présence d'une subjectivité autre que celle de la narration, l'usage de verbes «rapporteurs», mais également d'adjectifs subjectifs, d'un niveau de langue différent, ou tout simplement la mise au centre du récit d'un certain personnage, indiquent le changement du plan d'énonciation.

Au-delà de l'intérêt que l'étude du DIL représente pour l'expression discursive de la vie intérieure, il est tout aussi important de rappeler, à l'instar de Sylvia Adamson, citée par Poncharal (2003: 190), le rôle empathique du DIL, par la co-participation du lecteur à la richesse de cette vie intérieure. Nous sommes d'avis que cette fonction, qui relie narrateur, personnage et lecteur, prend tout son poids dans le roman de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* – l'une des œuvres à caractère d'exemplarité pour l'usage du style indirect libre.

Enjeux de traduction du discours rapporté. Le cas des traductions roumaines de *Madame Bovary*

Le roman de Flaubert, paru en 1857, a été traduit six fois en roumain, entre 1909, date de la première version par Ludovic Dăuș, et 2010, date de la dernière version par Florica Ciodaru-Courriol. Dans les retraductions récentes, le lecteur a droit à une réception guidée des particularités stylistiques de Flaubert, le style indirect libre étant présenté par les traducteurs eux-mêmes dans les postfaces et même dans les notes comme l'un des niveaux particuliers de l'œuvre, qui peut donc engendrer des difficultés de traduction.

L'un des fragments que nous citons, comptant parmi les plus problématiques du corpus d'énoncés en DIL et d'autres structures mixtes que nous avons soumis à l'investigation, a au centre le personnage Homais:

Il était le plus heureux des pères, le plus fortuné des hommes.

Erreur ! Une ambition sourde le rongea: Homais désirait la croix. Les titres ne lui manquaient point.

1° S'être, lors du choléra, signalé par un dévouement sans bornes; 2° avoir publié, et à mes frais, différents ouvrages d'utilité publique, tels que... (et il rappelait son mémoire intitulé: *Du cidre, de sa fabrication et de ses effets* [...]); sans compter que je suis membre de plusieurs sociétés savantes (il l'était d'une seule) [MB: 498]

Le fragment ci-dessus nous intéresse au plus haut point tout d'abord en raison de l'intrusion des déictiques de la première personne, ce qui fait alterner les points de vue (le narrateur et le personnage), puis en raison du mélange entre commentaire du narrateur, discours indirect libre (l'exclamation) et discours direct (les énoncés comportant les déictiques). Le fragment est différemment traité dans les traductions recensées: des changements significatifs par rapport à l'original interviennent non pas seulement dans les premières traductions mais également dans les versions plus récentes. La première traduction, celle de Ludovic Dăuș, diminue significativement l'ambiguïté vocale du fragment, remplaçant la première personne par la troisième («cheltuiala lui» [*ses frais*], «era membru» [*il était membre*]).

Era cel mai fericit tată, cel mai norocos dintre oameni.

Greșală ! o ambiție surdă îl rodea: Homais dorea crucea de onoare. Titlurile nu-i lipseau:

1. De a se fi pus în evidență în timpul holerei printr'una devotament fără margini. 2. De a fi publicat cu cheltuiala lui, diferite opere de utilitate publică, precum... (și amintea memoriul intitulat *Despre cidru, fabricația și efectele lui* [...]) fără a mai ține seamă că era membru al mai multor societăți savante (era numai al uneia). [LD]

Le commentaire du narrateur entre parenthèses devient presque incohérent dans ces conditions.

Dans les autres traductions, pour le même extrait, on préserve la structure énonciative originale (comme dans la traduction de 2007 de D.T.Sarafoff: «pe cheltuiala mea» [à mes frais]; «sînt membru în mai multe societăți savante» [je suis membre de plusieurs sociétés savantes]), et on accentue parfois, par des procédés supplémentaires, l'alternance des plans d'énonciation (c'est ce qui arrive dans la traduction de 1956 de Demostene Botez qui préfère signaler par des italiques les énoncés en style direct en question: *pe cheltuiala mea [à mes frais]*). Un élément original apparaît dans la dernière traduction en date, celle de Florica-Ciodaru-Courriol: comme la plupart des traducteurs qui se décident, pour une raison ou une autre, de retraduire un chef-d'œuvre déjà connu dans la langue cible, la traductrice fait entendre sa voix à divers endroits du texte traduit, surtout au niveau paratextuel – notes, postface du traducteur. Elle signale par exemple le caractère particulier de ce fragment dans le texte de Flaubert par l'introduction d'une note: «dans ce passage, Flaubert utilise délibérément l'alternance du style indirect libre et du style direct». Malgré cette mise en vedette des particularités du mélange de style, pour le fragment en question, la traductrice se situe à mi-chemin entre annulation du discours direct et préservation des marques subjectives de l'énonciateur, opérant une uniformisation partielle, par le choix d'une structure plus ambiguë dans la traduction de *mes frais*:

Era cel mai fericit părinte, cel mai norocos bărbat.

Nu chiar ! O ambiție ascunsă îl rodea: Homais își dorea să fie decorat cu Crucea Legiunii de Onoare. Nu-i lipseau meritele, și anume:

2. Că s-a distins, în timpul holerei, printr-un devotament fără margini; 2. Că a publicat, și pe cheltuiala proprie, diverse lucrări de utilitate publică, ca de exemplu... (și cita memoriul său intitulat *Despre cidru, fabricația și efectele sale* [...]); ca să nu mai pun la socoteală că sunt membru al mai multor societăți savante (era doar al unei singure societăți).²

Malgré l'introduction de la note, la traductrice procède à une homogénéisation partielle, qui retarde l'intrusion de la voix du personnage, réalisée dans l'original par le déictique de première personne, «mes frais» par le choix du qualificatif «propre» [propre, personnel].

Les fragments en discours indirect libre imposent d'habitude une analyse attentive des cotextes «préparatoires», qui contiennent des marques de frayage, comme des verbes de pensée, de jugement, des adjectifs axiologiques ou d'autres

² In acest pasaj Flaubert folosește deliberat alternanța stilului indirect liber cu cel direct. (FCC)

types de modalisateurs. Dans notre corpus, il est assez rare que les pensées rapportées soient effectivement accompagnées par des verbes rapporteurs. Dans les quelques exemples où un verbe de jugement du type *croire, penser, se dire* est placé en incise, nous avons observé une tendance des traducteurs à l'enlever, même si le roumain permet la construction en question. Le passage du récit au DIL se fait généralement par la mise au centre de l'attention du personnage dont les pensées sont rapportées, par la création d'un contexte ou d'un cadre qui permet au lecteur de s'insinuer dans la vie intérieure des personnages et d'assister au défilé de leurs pensées: la description minutieuse de l'espace, tout comme les indications d'ordre para- et non-verbal préparent l'afflux des pensées.

Le jeu des modalités d'énonciation – interrogation et exclamation en particulier – est le procédé le plus utilisé pour signaler le début d'un fragment en discours indirect libre; ce sont des modalités énonciatives parfaitement appropriées à l'intention de faciliter au lecteur l'accès à la vie psychique. À ceci s'ajoutent des marques plus spécifiques, comme l'usage des connecteurs (*donc*), qui indiquent le passage à un plan d'énonciation différent, relevant d'un point de vue différent, un énonciateur qui interprète, conclut, intervient, argumente sa façon à lui de voir les choses. Dans la plupart des traductions, les interrogations qui traduisent les pensées des personnages contiennent le plus souvent une marque spécifique de cette modalité en roumain, l'adverbe «oare», mais sa répétition rend parfois le procédé artificiel.

La journée fut longue, le lendemain ! [...] Elle se promena dans son jardin, passant et revenant par les mêmes allées [...] *Comme le bal déjà lui semblait loin ! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ?* (MB: 127)

A doua zi, ce lungă mai fu ! Emma se plimbă prin grădiniță, trecând mereu pe aceleași alei. [...] *Ce departe i se părea acum balul ! Cine oare punea atâta distanță între dimineața de alaltăieri și seara de acum ?* (FCC: 79)

Plusieurs traducteurs procèdent à des changements au niveau de l'ordre des mots, préférant des structures emphatiques, et au niveau de la ponctuation, ceux-ci n'étant pas sans répercussion, car le simple remplacement du point d'exclamation par le point résulte en une focalisation différente du fragment en question. Le système des modes et temps est également affecté par les intrusions subjectives des traducteurs qui ont souvent recours à des structures de modalisation (ajout du verbe «a trebui» [devoir], remplacement de l'imparfait par le subjonctif passé à valeur de supposition) ou formes plus marquées au niveau des registres («o să» – forme du futur populaire en roumain à la place du standard). Le jeu du va-et-vient sur les axes temporels *présent/passé* est plus clairement marqué en roumain, langue qui n'impose pas la concordance des temps (les fragments en DIL en traduction, dans certaines versions, contiennent bien souvent des verbes au présent à la place de l'imparfait, qui est, pour le roumain comme pour le français, le temps privilégié du DIL); la préférence des déictiques temporels pour l'axe du présent (voir surtout l'introduction constante de «acum» [maintenant])

doit être ainsi reliée plutôt à la subjectivité du traducteur, tendant à marquer plus clairement la frontière des deux plans d'énonciation envisagés; on les introduit probablement dans l'intention de marquer plus nettement le passage à un niveau d'énonciation différent, mais les discordances ainsi créées engendrent bien souvent des incohérences, surtout que le procédé n'est pas systématiquement appliqué;

Il était *donc* heureux et sans souci de rien au monde.

Jusqu'à présent, qu'avait-il eu de bon dans l'existence ? Était-ce son temps de collège [...] Était-ce plus tard, lorsqu'il étudiait la médecine [...] Mais, à présent, il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait. (MB: 96)

Era fericit *acum* și fără griji pe lume.

Ce a avut el bun până acum de la viață ? Oare anii de școală, de la colegiu [...] ? Să fi fost cumva mai târziu, vremea când studia medicina... ? Or, acum, avea pentru totdeauna o femeie frumoasă, pe care o adora (FCC: 54)

La même tendance explicite est à l'origine de l'usage de structures plus dialogales que dans l'original, comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessous, où le *mais* de l'original est remplacé par l'adverbe de négation «nu» [non] comme si le dialogue d'Emma avec elle-même continuait en traduction. Le discours indirect libre est signalé en roumain par une marque supplémentaire, le présent du verbe *devoir*, «trebuie» [doit] à la place de l'imparfait de l'original *devait*:

La conversation de Charles était plate comme un trottoir [...] *Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? Mais, il n'enseignait rien celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien.* (MB: 107)

Conversația lui Charles era de o platitudine de trotuar [...] *Un bărbat nu trebuie oare să știe tot, să se priceapă în domenii multiple, să-ți trezească ardoarele pasiunii, să te inițieze în rafinamentele vieții, în toate tainele ? Nu, de la acesta nu învățai nimic, nu știa nimic, nu dorea nimic.* (FCC: 62)

EN GUISE DE CONCLUSION

La traduction du style indirect libre en roumain engendre des glissements au niveau de l'organisation syntaxique de la phrase, de la ponctuation, et des registres de langue. La voix du traducteur se laisse également entendre au niveau de la correspondance des axes énonciatifs (système pronominal et temporel), ce qui implique un point de vue différent sur l'énonciateur. La préférence pour l'axe du présent dans les fragments en DIL, surtout dans les traductions récentes du roman, rapproche plutôt cette forme du DD; pour ce qui est de la modalisation, les traducteurs optant pour un remplacement de l'imparfait par des modes et temps à valeur de supposition, nous considérons que c'est justement le fait que ce sont des pensées et non pas des paroles qui sont représentées qui motive ce choix.

Ce sont des glissements qui relèvent très souvent non pas des contraintes linguistiques mais des normes littéraires ou de traduction, tout comme de la subjectivité du traducteur, qui imposent une certaine lecture, une certaine focalisation; à part le dernier fragment du roman centré sur le personnage du pharmacien, nous n'avons rencontré aucun autre cas de traduction du DIL par un autre type de discours rapporté, ni d'annulation ou de transfert entre discours rapporté et récit, ce qui est remarquable par exemple pour la toute première traduction du roman, qui date du début du XXe, où le procédé était beaucoup plus rare en littérature.

BIBLIOGRAPHIE

- Flaubert, Gustave (1999). *Madame Bovary*. Paris: Le Livre de Poche. [MB]
- Flaubert, Gustave (1915). *Doamna Bovary*, trad. Ludovic Dăuș. București: Minerva, 2^e édition. [LD]
- Flaubert, Gustave (1956). *Doamna Bovary*. Trad. Demostene Botez. București: Editura Stiințifică pentru Literatură și Artă. [DB]
- Flaubert, Gustave (2007). *Doamna Bovary*, trad. D. T. Sarafoff. Iași: Polirom, 3^e édition. [DTS]
- Flaubert, Gustave (2010). *Madame Bovary*, trad. Florica Ciodaru-Courriol. București: Art. [FCC]
- *
- Bergounioux, Gabriel (2001). «Esquisse d'une histoire négative de l'endophasie». *Langue française*. 132: 3-25.
- Cohn, Dorrit, (1981/ 1978). *La transparence intérieure (Transparent Minds)*. Paris: Seuil.
- Delesse, Catherine, (éd.), (2006). *Discours rapporté(s). Approche(s) linguistique(s) et/ou traductologique(s)*. Arras: Artois Presse Université.
- Hanote, Sylvie, Chuquet, Hélène (2004). «Who's speaking please?» *Le discours rapporté*. Paris: Ophrys.
- Poncharal, Bruno (2003). *La représentation de paroles au discours indirect libre en anglais et en français*. Paris: Ophrys.
- Rosier, Laurence (1999). *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*. Bruxelles: De Boeck.
- Taivalkoski-Shilov, Kristiina (2006). *La tierce main. Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIIIe siècle*. Arras: Artois Presses Université.

Raluca-Nicoleta Balațchi

THINKING, DISCOURSING, TRANSLATING FREE INDIRECT STYLE IN FRENCH AND ROMANIAN

SUMMARY

In the present paper, we discuss a series of difficulties specific to the translation of free indirect speech into Romanian. It is one of the privileged linguistic structures through which a thought is rendered into language. It is also the most thoroughly studied type of reported speech, on behalf of its construction peculiarities as well as of its place in literary discourse. This is why its translation into a foreign language might raise specific problems, which can be relevantly analysed by means of the instruments used in nowadays translation studies. Our corpus consists of a series of

examples extracted from the novel *Madame Bovary* and its Romanian translations. Through the comparative analysis of the original and its different translations, we show that the translator's subjectivity and the norms specific to the context of each translation intervene in the rendering of the thought on the linguistic level of the target language. Retranslation is one of the spaces where the translator's voice makes itself heard more clearly and we argue that free indirect speech is one of the levels particularly concerned by this voice in Flaubert.

Key words: discourse, norm, thought, free indirect style, subjectivity, translation theory

Svetlana Jakimovska
Université Goce Delcev de Shtip (Macédoine)
svetler@yahoo.com

LES ASPECTS TERMINOLOGIQUES DES TEXTES JURIDIQUES FRANÇAIS ET LES DÉFIS DE LEUR TRADUCTION EN MACÉDONIEN

L'objectif du présent article est d'analyser les termes faisant partie des textes juridiques français. Ces termes sont d'abord analysés du point de vue diachronique et synchronique, pour procéder ensuite à une analyse traductologique regroupant les termes en trois grandes catégories: termes ayant des équivalents sémantiques, ceux ayant des équivalents fonctionnels et termes intraduisibles. Une telle analyse permettra au traducteur juridique de reconnaître et surmonter les obstacles se dressant devant lui lors de la traduction de textes juridiques.

Mots-clés: terminologie juridique, équivalence, traduction, le français, le macédonien

Les termes en usage dans la langue du droit peuvent être analysés du point de vue synchronique, mais aussi du point de vue diachronique car le droit est un phénomène social reflétant les différentes périodes de l'évolution de la société.

ANALYSE DIACHRONIQUE

L'analyse diachronique des termes juridiques français comprend l'analyse des termes archaïques mais aussi l'étymologie des termes juridiques.

En ce qui concerne les termes archaïques, dans la langue juridique française on retrouve des termes latins, mais aussi des termes de l'ancien français.

La présence des termes et des expressions de langue latine s'explique par l'influence du droit romain, représentant la base du droit contemporain. Pendant une longue période l'usage des termes latins dans des contextes juridiques a été perçu comme un moyen donnant plus de poids au style et aux arguments. Par contre, aujourd'hui, en France et au Canada, on a tendance à supprimer les latinismes de la langue du droit, ce qui peut être soutenu par la citation suivante (Vitale, Sparer, Larose 1978: 205):

Signalons aussi que la présence des expressions latines dans les lois et autres textes juridiques ne se justifie plus en français. La Charte de la langue française a par exemple remplacé le sempiternel «mutatis mutandis» par l'expression française «compte tenu des changements nécessaires» ou «compte tenu des adaptations nécessaires».

Plusieurs termes latins donc, peuvent être remplacés par des équivalents français. Mentionnons à titre d'exemple le terme *in iudicio* pouvant être remplacé par le terme *en justice*, *ratio legis* par le terme *raison de la loi* etc.

La suppression des expressions et des termes latins des textes juridiques a pour objectif de rendre les documents et les textes juridiques plus clairs et plus compréhensibles, tenant compte du fait qu'il s'agit de textes et de documents destinés très souvent à un public très large et qui concernent parfois tous les citoyens. A vrai dire, les termes latins font encore partie de la langue du droit, quoique, pour la plupart, des équivalents français existent. Pour cette raison, le traducteur travaillant sur ce type de texte est obligé de bien connaître le sens de certains termes latins fréquemment utilisés dans la langue juridique. Ce sont des termes comme:

ex officio – по службена должност;
exequatur – да се сироведе;
subroena – њокана за сведочење, судска њокана;
*ad hoc*¹ – за њаа цел;
in casu – во случај;
post nuptias – по свадбања.

Ces termes latins sont le plus souvent utilisés dans la pratique judiciaire, mais il y en a d'autres que l'on retrouve dans les textes traitant de la doctrine juridique. Par exemple, le terme latin *usus* désigne le droit à l'usage, le terme *fructus* le droit à utiliser les fruits, les avantages, le profit et le terme *abusus* le droit à la disposition de quelque chose.

En traduisant un texte juridique français, le traducteur sera obligé de traduire les termes latins par des équivalents macédoniens.

Le caractère archaïque de la langue juridique française est dû non seulement aux termes latins, mais aussi à l'usage (assez rare) des termes de l'ancien français. Il s'agit des termes comme *icelui* et *nonobstant*, termes aujourd'hui remplacés par des termes du français contemporain. Les termes *icelui*, *icelle* sont remplacés par *celui*, *celle* et le terme *nonobstant* par les termes *même si*, *sans égard à*, *en dépit de*, *malgré*, ou en macédonien *иако*, *и њокрај*.

Les termes mentionnés ci-dessus sont archaïques, c'est-à-dire empruntés au latin et à l'ancien français. Mais, il faut aussi noter que les termes juridiques français ont différentes origines étymologiques.

Un grand nombre de termes juridiques comme *constitution*, *législateur*, *régime*, *acte*, *clause* sont d'origine latine. D'origine grecque sont les termes désignant les différents types d'organisation de la société comme: *démocratie*, *monarchie*, *oligarchie*, *politique* etc.

Récemment, dans le cadre de la langue du droit, comme dans toutes autres sphères, on ressent l'influence de l'anglais par le biais des termes comme *budget*,

¹ À la différence des autres termes, on ne traduit pas fréquemment ce terme, à cause de son enracinement dans l'usage.

chèque, comité, lock-out. De la langue italienne proviennent certains termes, plutôt du domaine des finances ou du commerce comme *banque* et *douane*.

Il est important de souligner qu'au fil du temps les mots évoluent et obtiennent de nouveaux sens ou nuances de sens. Il arrive que leur forme se modifie aussi. Par exemple, le terme latin *statutum* évolue en français en *statut*, si le mot est employé indépendamment, mais dans le cadre de l'expression *statu quo* on peut remarquer que la forme latine *statu*, sans le «t» final, a été conservée.

Outre une modification de la forme, les mots obtiennent de nouveaux sens aussi. Ainsi le terme *aristocrate* désignait auparavant un membre de la classe des nobles, tandis qu'aujourd'hui ce terme désigne un homme élégant avec de bonnes manières.

On peut aussi remarquer une modification du sens du terme *bourgeois* membre de la classe apparaissant au Moyen Âge en Europe, possédant aujourd'hui une connotation négative et désignant une personne superficielle et banale, sans éducation ni idéaux.

ANALYSE SYNCHRONIQUE

L'analyse synchronique des termes juridiques révèle aussi beaucoup de particularités. Les termes juridiques, comme ceux des autres langues de spécialité manifestent une tendance vers la monoréférence et l'univocité en vue d'une plus grande précision et pour éviter les malentendus et les abus. Toutefois, la langue de droit faisant partie de la langue générale, elle partage ses «faiblesses», c'est-à-dire la polysémie, l'homonymie et la synonymie.²

Dans le cadre de la langue juridique en général, de même que dans le cadre du français du droit, on ne retrouve pas de particularités terminologiques dues à la forme des termes. En ce sens, les symboles, les graphiques, les schémas sont rares. On peut pourtant remarquer que les termes juridiques sont souvent complexes, c'est-à-dire composés de plusieurs termes, ayant un sens différent employés isolément et acquérant un sens nouveau dans le cadre du multi-terme. Ce sont des termes comme:

attentat à la pudeur – неірисітојно однесување;
entrée en vigueur – влеѓување во сила;
chiffre d'affaires – вкуйен обрт;
mise en demeure – формално известување.

Une particularité du français du droit est aussi l'emploi d'un grand nombre d'abréviations, ce qui rend plus facile la communication entre les experts et permet une plus grande vitesse dans l'échange des informations. Parfois ces abréviations représentent une certaine difficulté pour le traducteur, obligé de faire des

² Ce problème est élaboré plus en détail dans l'article «La terminologie et les relations sémantiques dans la langue du droit» (Jakimovska, 2012: 325-337)

recherches pour retrouver le sens des abréviations. Le français connaît deux types d'abréviations: des formes raccourcies, d'une part, et des sigles³ et acronymes⁴ composés des premières lettres des termes, de l'autre. Les sigles et les acronymes sont particulièrement fréquents quand il s'agit de noms d'institutions:

T.G.I. – Tribunal de grande instance;
T.I. – Tribunal d'instance;
OTAN – Organisation du traité de l'Atlantique Nord;
UE – Union Européenne;
CJCE – Cour de Justice des Communautés européennes.

Quant aux formes raccourcies les plus fréquentes, on peut citer les suivantes:

Art. – article;
Ass.nat. – Assemblée nationale;
Cass. – Cour de Cassation;
C.trav. – Code du travail.

La langue du droit française emploie aussi des termes spécifiques qui répondent aux tendances stylistiques de concision. En effet, à la place des propositions relatives *celui qui est condamné* on utilise des termes, appartenant le plus souvent aux catégories grammaticales des participes présents et participes passés: *le condamné*. Tels sont les termes:

requérant – l'auteur d'une requête;
juré – membre d'un jury criminel;
contractant – partie s'engageant par contrat;
consultant – un expert qui donne son avis;
détenu – celui qui est incarcéré;
*prévenu*⁵ – celui qui comparaît devant le Tribunal correctionnel ou le Tribunal de police;
accusé – celui qui comparaît devant la Cour d'assises.

³ Les sigles sont en fait des abréviations composées des premières lettres. Si un sigle peut être prononcé en tant que mot (UNICEF par exemple), on l'appelle *acronyme*.

⁴ Une liste assez riche d'abréviations faisant partie de la langue juridique française peut être consultée sur le site web: <http://fr.wiktionary.org/wiki/Annexe:Abbr%C3%A9viations_en_droit_fran%C3%A7ais>

⁵ Dans la langue française, on emploie des termes différents si la personne comparaît devant des institutions appartenant à la première ou à la deuxième instance. En ce sens, le terme *prévenu* est employé dans les cas où il s'agit de personnes comparaisant devant les institutions de première instance, tandis que le terme *accusé* désigne les personnes comparaisant devant les institutions de deuxième instance. En macédonien, on n'a qu'un seul terme, le terme *обвинет*.

À la différence du droit français, le droit québécois souligne que le terme *prévenu* est employé pour désigner quelqu'un qui est soupçonné d'avoir commis un certain délit ou crime, c'est-à-dire ce terme est l'équivalent du terme macédonien *осомничен*. Au moment où des accusations sont portées contre cette personne, elle devient *accusé* – *обвинет*.

Les termes indiqués ci-dessus désignent des personnes ayant des rôles différents dans le cadre du système juridique. Outre les formes du participe présent et du participe passé, ces personnes peuvent être désignées par des termes se terminant en *-eur* ou *-aire*. Le plus souvent le premier groupe de termes désigne des personnes qui entament une certaine initiative, tandis que les termes se terminant en *-aire* sous-entendent un rôle plutôt passif, c'est à dire désignent une personne jouissant d'un certain droit ou fonction. Ainsi, dans le premier groupe se retrouvent les termes comme: *bailleur, employeur, expéditeur, électeur*, tandis que les termes *locataire, parlementaire, fonctionnaire* font partie du deuxième groupe.

Dans les dispositions légales, le substantif commun jouant le rôle de l'agent suivi d'un verbe à la troisième personne du singulier est employé pour désigner toute personne se trouvant dans la situation décrite par la disposition. Le substantif, avec un article déterminé, est le plus souvent au masculin.

L'emprunteur est tenu de rendre les choses prêtées, en même quantité et qualité, et au terme convenu. (Code civil, art.1902)

Погајмувачој е обврзан да го врати погајменојто во истио количесјтво, во истиа состојба и во договорениој рок.

L'étranger jouira en France des mêmes droits civils que ceux qui sont ou seront accordés aux Français par les traités de la nation à laquelle cet étranger appartiendra. (Code civil, titre I, art.11)

Странецот ќе ги ужива во Франција истиите граѓански права како и оние кои се или ќе им бидат дадени на Французиите согласно договорите со нацијата на која ѝ припаѓа странецот.

Quant à la catégorie grammaticale, le groupe nominal domine dans les langues spécialisées. Mais dans la langue du droit, sont fréquemment présentes d'autres catégories grammaticales, comme les pronoms et les verbes.

Des pronoms ou des adjectifs indéterminés sont le plus souvent employés dans les textes légaux pour indiquer le caractère général du texte de la loi, c'est-à-dire que la loi concerne tous les citoyens sans exception. Dans ce rôle on retrouve le plus souvent les pronoms et les adjectifs suivants: *tous, toute; chacun; chaque; nul, nulle; quiconque; on*.

Nul ne peut exercer plus de deux mandats consécutifs. (Constitution de la Vème République art.6)

(Никој нема право на повеќе од два последователни мандаати).

Tout Etat peut, au moment de la signature... (Conv. des droits de l'homme et du citoyen art.6)

(Секоја држава може во моментот на потпишување)

Chacun a droit au respect de la présomption d'innocence. (Code civil art.9-1)

(Секој има право на презумпција на невиност).

On ne peut déroger, par des conventions particulières, aux lois qui intéressent l'ordre public et les bonnes mœurs. (Code civil art.6)

(Законите кои се однесуваат на јавниот ред и на добројто однесување не можат да се прекршат со посебен договор.)

Dans l'exemple ci-dessus la disposition de la loi est introduite par le pronom indéterminé *on*. Dans ce cas, en macédonien on emploie les constructions pronominales ou passives: *Закониите кои се однесуваат на јавниот ред и на добројто однесување не можат да бидат укинати со посебен договор.*

Quiconque s'approprie indûment des matières nucléaires soumises aux dispositions de la présente loi... (article 6 de la loi du 25 juillet 1980)

(Ако некој незаконски присвојува нуклеарни материји подложни на одредбите на овој закон...)

(Секој кој незаконски присвојува нуклеарни материји подложни на одредбите на овој закон...)

Le pronom indéterminé *quiconque* dans le contexte des dispositions légales peut être traduit par les pronoms macédoniens *секој* (*chacun*) ou *некој* (*quelqu'un*), mais avec une adaptation du contexte en son entier.

Pour ne pas entrer dans une analyse morpho-syntaxique, on élaborera brièvement seulement l'aspect sémantique des verbes qu'on retrouve dans les textes juridiques. Certes, le caractère du texte juridique impose l'usage d'un groupe particulier de verbes. S'il s'agit de textes faisant partie de la jurisprudence, on peut retrouver des verbes dont les significations sont différentes, mais le texte contiendra toujours des verbes indiquant si le prévenu est coupable ou innocent, c'est-à-dire s'il est acquitté ou condamné. Dans ce sens on retrouve des formes verbales comme *condamner, relaxer, acquitter*. Si le procès est mené devant une institution de deuxième instance on retrouve les verbes: *confirmer, annuler, infirmer, casser, renvoyer*.

Dans les textes des lois on retrouve des verbes exprimant une obligation: *falloir, devoir, être tenu à*, ou ceux exprimant certains droits et libertés: *pouvoir, avoir droit de, il est permis*.

ANALYSE TRADUCTOLOGIQUE

Toutes les caractéristiques terminologiques élaborées ci-dessus proviennent de la spécificité de la langue française et de son emploi particulier dans le domaine du droit. Mais comme on l'a déjà mentionné, la langue du droit est étroitement liée au système juridique de l'État. Chaque État a son propre système juridique, ses institutions et ses procédures, rendant la traduction juridique encore plus difficile. Pour cette raison, le traducteur juridique est tenu d'éviter l'approche ethnocentrique et de faire valoir, dans le texte-cible, les particularités de différents systèmes. Dans l'article consacré à la traduction de textes juridiques Rosalind Greenstein (Greenstein, 1997) le précise clairement:

Il ne faut donc traduire que quand c'est possible et ne jamais transposer d'un pays à un autre, d'un système à un autre. Lorsqu'il n'existe ni traduction, ni équivalent, il faut expliquer (soit entre parenthèses dans le texte, soit par des notes du traducteur).

La traductologie juridique regroupe les termes juridiques en trois catégories:

1. des termes ayant des équivalents réels (sémantiques),
2. des termes ayant des équivalents fonctionnels, et
3. des termes intraduisibles.

1. Dans le premier groupe on retrouve des termes qui ont des équivalents sémantiques dans le texte cible. Ce sont les équivalents du type: *témoін-сведок; avocat-адвокаат; grève-штитрајк*. Néanmoins, il ne faut pas oublier que les vrais équivalents sémantiques et absolus n'existent pas. Car, même si on traite certains termes comme des équivalents absolus, il n'y a pas de correspondance absolue dans la portée des deux termes. Par exemple, le terme *maire* est traduit en macédonien par le terme *градоначалник*, même si le maire en France et le maire en Macédoine n'ont pas de fonctions et de compétences absolument identiques. Dans les exemples mentionnés ci-dessus, bien que la correspondance ne soit pas absolue, les termes sont suffisamment proches pour être traités comme des équivalents. La traduction des termes qui ont des équivalents sémantiques peut poser des problèmes qui sont à regrouper en trois sous-groupes:⁶

- un terme de la langue source correspond plus ou moins à un terme de la langue cible, mais ils sont de portée différente;
- un terme de la langue source correspond à plusieurs termes de la langue-cible;
- plusieurs termes de la langue source correspondent à plusieurs termes de la langue-cible.

Du point de vue de la traductologie, la deuxième catégorie est très intéressante, car c'est au traducteur de choisir l'équivalent qui correspond au mieux. Pour bien choisir il doit fonder son choix sur certains critères et connaître en détail les systèmes juridiques.

La troisième catégorie des synonymes, celle des synonymes partiels, ne se retrouve pas fréquemment dans les domaines spécialisés des deux langues. Cependant, on peut mentionner l'exemple des termes français *pacte, accord, traité, contrat, convention* qui peuvent être traduits en macédonien comme *уакт, договор, сјогодба, конвенција*. Même si théoriquement il y a des différences entre les termes, les juristes les traitent parfois comme synonymes partiels. Le traducteur doit aussi tenir compte des noms officiels des documents et de l'emploi pratique des termes. Par exemple, l'expression *convention collective* est traduite en macédonien par l'expression *колективен договор*, tandis que *Convention européenne des droits de l'homme* est traduite par *Евројска конвенција за правата на човекој*.

L'analyse de l'emploi de ces termes indique des particularités qui sont, bien sûr, importantes dans le processus de traduction. Ainsi, le terme *уакт (pacte)* en macédonien est depuis longtemps utilisé avec une connotation négative pour désigner le plus souvent un accord entre des ennemis. Cette connotation négative est due à la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale et de la période où les

⁶ Houbert (2005) regroupe les termes en trois groupes principaux et ne prend pas en considération les problèmes qui peuvent surgir lors de la traduction des termes qui ont des équivalents sémantiques. Pour cette raison on a senti le besoin de compléter la classification de Houbert.

fascistes signent le pacte de coopération. Quand même, aujourd'hui ce terme s'emploie de plus en plus souvent en macédonien à la place du sigle *HATO* (*OTAN*) on dit *Северноатлантиски пакт* (*Le Pacte Atlantique Nord*) ou on trouve le terme *Северноатлантиска алијанса* (*L'alliance Atlantique*).

En somme, on peut conclure que les termes *accord*, *traité*, *contrat* se traduisent par le terme macédonien *договор*:

traité de Maastricht – *договорот од Масџпихт*;
accord de Genève – *Женевски договор*;
contrat de travail – *договор за работа*.

Le terme *convention* peut être traduit par le terme *договор* et par le terme *конвенција*, tandis que le terme *pacte* est le plus souvent traduit par son équivalent macédonien *пакт*: *le Pacte de Varsovie* – *Варшавскиот пакт*.

2. Le deuxième groupe regroupe des termes ayant des équivalents fonctionnels, c'est-à-dire qu'il n'y a pas une correspondance au sens strict du mot, mais pourtant dans la langue cible il y a un équivalent. Le plus souvent dans ce groupe on retrouve des titres et des noms d'institutions. Dans ce cas il y a quelques solutions:

- le terme peut être traduit littéralement, si une telle traduction est possible, qui serait suivie d'une explication entre guillemets ou en bas de la page. Si le même terme se répète plusieurs fois dans le cadre du texte, il n'est pas nécessaire de répéter les explications. Par exemple, au Canada il existe la fonction – *gouverneur général* désignant en fait le représentant de la reine ou du roi de ce pays. Dans ce contexte ce terme serait traduit de cette manière:
 – «*les déclarations du gouverneur général*»... – «*изјавиџе на генералниот ѓувернер (прејсџавник на кралицџа)*»
- le terme peut être traduit directement par l'explication, sans indiquer le terme original (sans égard au fait qu'il existe ou non une traduction littérale pour ce terme).

Ainsi l'exemple précédent – «*les déclarations du gouverneur général*» peut être traduit directement: «*изјавиџе на прејсџавничкој на кралицџа*».

Dans les exemples précédents il s'agissait de traductions à l'aide de calques, mais aussi de traductions lors desquelles on transmet le sens du concept. Dans les cas où dans la langue source il y a un vide terminologique, le traducteur est souvent contraint de recourir à la création d'un nouveau mot dans la langue cible. Lors de la création des néonymes il est important que le nouveau terme transmette le sens du concept, mais la possibilité existe toujours qu'il ne soit pas bien compris ou accepté dans la langue cible. Pour cette raison certains États, ayant une politique linguistique bien développée, ont fondé des institutions dont la tâche consiste à normaliser et diffuser les néonymes. Mais même dans les États où le processus de normalisation est bien établi, il est recommandé que le traducteur ajoute une explication au néonyme proposé. Par exemple, pour le terme fran-

çais *Tribunal des conflits* on peut proposer le néonyme *Комплетенциски суд* dont la signification serait très probablement claire aux experts du droit, mais pour enraciner le terme dans l'usage il pourrait au début être suivi d'explications. C'est aussi le cas du terme *délai de viduité* pour lequel on pourrait proposer le terme macédonien *период на вдовство*. A cause du fait qu'une telle restriction légale⁷ n'existe pas et n'a jamais existé dans le système juridique macédonien, le terme peut être mal compris et il devient indispensable qu'on ajoute une explication indiquant qu'il s'agit d'une période de 300 jours après le divorce ou la mort de l'époux au cours de laquelle l'époux ou l'épouse n'a pas le droit de se remarier. A la différence de la première solution proposée qui transmet la signification du terme, la deuxième représente un calque de la dénomination, et pour cette raison il serait mieux que l'expression soit traduite par la paraphrase *период без право на повторно венчавање*. Il n'existe pas de règle générale prescrivant quels termes sont à traduire par des calques et quels autres par des paraphrases, tout comme il n'y a pas de règles indiquant quand il faut ajouter des explications à la traduction. Il faut mener les analyses graduellement et analyser cas par cas. Ainsi, si dans l'exemple précédent, on avait procédé à une paraphrase, les termes suivants auraient pu être traduits par des calques: *auxiliaire de justice* – *претсјавници на законот* et le terme *foyer fiscal* pourrait trouver son équivalent dans le terme *оданочено домаќинство*. Pour chaque cas particulier le traducteur est celui qui opte pour la technique de traduction, mais aussi celui qui évalue si la traduction est suffisamment claire ou s'il est indispensable d'ajouter une explication. Ainsi dans le deuxième cas, si le terme n'est pas suffisamment clair pour le public auquel le texte est destiné, il peut être suivi d'une explication clarifiant que dans les États occidentaux la déclaration d'impôt n'est pas toujours individuelle, mais concerne tous les membres d'un foyer.

3. Le troisième groupe comprend les termes intraduisibles. Ce sont des termes avec une forte empreinte culturelle, caractéristiques pour les États avec des systèmes juridiques différents. On peut les retrouver dans les documents concernant la procédure, les commentaires ou il s'agit des dénominations des lois. C'est le cas du terme *common law*, qui est en vigueur au Canada, et pour lequel il n'y a pas d'équivalents ni en français, ni en macédonien. Dans ce cas on recommande d'emprunter les termes sous forme originale, tels qu'ils sont dans la langue étrangère, et ensuite d'ajouter des explications entre guillemets ou en bas de page⁸.

On retrouve ce type d'obstacles lors de la traduction des noms d'institutions. Il ne faut pas traduire en macédonien le terme *École Pratique des Hautes Études* car en Macédoine il n'existe pas une institution équivalente. Le terme sera retenu

⁷ La loi qui dans le cadre du droit québécois prévoyait une telle restriction est annulée en 2004.

⁸ Il est parfois indiqué que le terme *common law* peut être traduit par le terme français *droit coutumier* qui correspond au terme macédonien *обичајно право*. Le problème est dû au fait que ce type de droit n'existe pas en France et le terme macédonien renvoie à une signification tout à fait différente de celle du terme du départ. Pour cette raison, en macédonien, de même qu'en français, la désignation originale est recommandée.

sous forme originale et ensuite on ajoutera une remarque expliquant qu'il s'agit d'une institution d'enseignement supérieur.

A ces trois catégories principales, on peut ajouter une quatrième catégorie de termes qu'on traduit d'une manière descriptive. Cela ne signifie pas qu'on propose un équivalent approximatif dans la langue cible, ni que le terme doit être expliqué, mais qu'il faut donner (si nécessaire) une explication très concise du concept: *arrêt – вѣторосѣеѣена ѣресуда*.

Si dans le texte juridique à traduire il y a des abréviations, il vaudrait mieux expliquer leur sens, au moins une fois, et si l'abréviation n'est pas enracinée sous sa forme originale dans la langue cible, il serait très pratique de le faire. Par exemple: «*ACCUPF annonce...*» – «*ACCUPF (Association des Cours Constitutionnelles ayant en partage l'usage du français) – АУСКФЈ (Асоцијацијаѣа на Устаѣвни судови кои ѣо корисѣаѣѣ францускиоѣ јазик) објави...*»

EN GUISE DE CONCLUSION

Le choix du traducteur dépend largement des lecteurs auxquels le texte est destiné. Si les lecteurs du texte traduit sont des juristes qui connaissent bien la matière en question, les termes peuvent être empruntés sous forme originale ou traduits par des équivalents fonctionnels. S'il s'agit d'un contrat pour une certaine entreprise, par exemple, ou d'un document important pour un large public de lecteurs, des explications additionnelles deviennent indispensables.

La bonne connaissance des termes juridiques et de leurs équivalents dans la langue cible est l'une des priorités du traducteur juridique bien qu'on ne puisse pas ravalier la traduction juridique à une simple recherche d'équivalents, ou à un simple transcodage. Étant donné que l'unité principale de traduction est le texte et que les textes juridiques puisent le plus souvent leur contenu dans un ou plusieurs systèmes juridiques, la traduction juridique inclut très souvent la traduction de systèmes juridiques.

BIBLIOGRAPHIE

- Попоски, Алекса & Атанасов, Петар (1992). *Француско-Македонски речник*. Скопје.
- Bassnett, Susan (2002). *Translation Studies*. Routledge.
- Boulanger, Jean-Claude (1989). «L'évolution du concept de NEOLOGIE. De la linguistique aux industries de la langue, Terminologie diachronique» in *Actes du colloque organisé à Bruxelles les 25 et 26 mars 1988*. (Paris: Conseil international de la langue française): 193-211.
- Cabré, Maria Teresa (1998). *La Terminologie*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Cornu, Gérard (1987). *Vocabulaire juridique*. Paris: PUF.
- Cornu, Gérard (1990). *Linguistique juridique*, coll. «Domat droit privé». Paris: Éd. Montchrestien.
- Damette, Eliane (2007). *Didactique du français juridique*. Paris: L'Harmattan.
- Eco, Umberto (2006). *Dire presque la même chose*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.

- Gémar, Jean-Claude (1998). «La traduction juridique: art ou technique d'interprétation». *Meta*. Vol. 33, n° 2: 304-318.
- Gémar, Jean-Claude (2002). «Le plus et le moins-disant culturel du texte juridique. Langue, culture et équivalence». *Meta*. Vol. 47, n° 2: 163-176.
- Gémar, Jean-Claude & Kasirer, Nicholas (2005). *Jurilinguistique, entre langues et droit*. Montréal: Éditions Themis.
- Greenstein, Rosalind (1997). «Sur la traduction juridique». *Traduire*. 171: 21-34.
- Houbert, Frederic (2005). *Practical guide to legal translation*. Paris: La maison du dictionnaire.
- Humbley, John (2006). «La traduction des noms d'institutions». *Meta*. Vol 51, n° 4: 671-689.
- Jakimovska Svetlana (2012). «La terminologie et les relations sémantiques dans la langue du droit» in *Actes du colloque international Les études françaises aujourd'hui*: 325-337.
- Lerat, Pierre (1991). «Terminologie, langue et discours juridiques. Sens et signification du langage du droit». *Meta*. Vol. 36, n° 1: 275-283.
- Penfornis, J.-L. (1998). *Le français du droit*. Paris: Clé International.
- Radimsky, Jan (2004). «Dans quelle mesure est-il possible de traduire un terme juridique» in *Sbornik praci Filozoficke fakulty Brnenske Univerzity*. L 25: 37-45.
- Strugar, Novak (1999). *Srpsko – francuski rečnik, politika – pravo – ekonomija*. Beograd: Biro 59.
- Vitale, G, Sparer, M. & Larose, R. (1978). *Guide de la traduction appliquée*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Svetlana Jakimovska

FRENCH LEGAL TERMINOLOGY AND THE CHALLENGES OF ITS TRANSLATION INTO MACEDONIAN

SUMMARY

The objective of this paper is to analyze the terms that are a part of legal texts. These terms are analyzed from a synchronic, diachronic and translational point of view. From a diachronic point of view, we analyze Latin and ancient French terms, as well as the etymology of some legal terms. From the synchronic point of view, we analyze the form of the terms (the abbreviations) and the parts of speech the terms belong to. As far as the translationality is concerned, the terms are divided in three categories: terms that have real equivalents, those who have functional equivalents and terms that cannot be translated. But even in the first group, there are many variations: one term in the source language has several equivalents in the target language, several terms in the source language have several equivalents in the target language etc. In the second group, we find terms that can be translated either directly, and then followed by an explanation, or translated only by the explanation. Untranslatable terms very often designate an institution or a typical procedure for the French legal system, i.e. these terms are deeply rooted in the culture. Therefore, the third group terms can be transcribed or translated by neologisms.

Key words: legal terminology, equivalence, translation, French, Macedonian

Anca-Andreea Chetrariu
Université «Ștefan cel Mare» de Suceava (Roumanie)
chetrariu_anca30@yahoo.com

REGARD SUR LES THÉORIES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE EN ROUMANIE*

Dans notre article, nous analysons l'évolution de la théorisation du traduire dans l'espace culturel roumain. Un intérêt particulier sera accordé à l'impact que la théorie a eu sur la pratique et vice-versa. Plusieurs directions seront abordées: le grand mouvement des traductions de la seconde moitié du XX^e siècle, le développement accru de la théorisation du traduire après 1989, les approches dans les nouvelles recherches en traductologie.

Mots-clés: traduction, théorie, pratique, espace culturel roumain

I LE GRAND ESSOR DE LA TRADUCTION DE LA SECONDE MOITIÉ DU XX^E SIÈCLE

Tout au long du XX^e siècle, la culture roumaine a montré une grande perméabilité à la culture occidentale, notamment à l'espace culturel français. La lecture des ouvrages directement en français ou par l'intermédiaire du français a été suivie, dans la seconde partie du siècle par une véritable avalanche de traductions. Nous constatons, en observant les chiffres impressionnants des traductions parues entre 1961-1980 (2700 ouvrages parus uniquement à la maison d'édition Univers, le principal moteur de la politique des traductions (Ionescu 2004: 7), qu'en Roumanie on a beaucoup traduit à la fin du XX^e siècle, ce qui a ouvert l'appétit pour cette pratique.

Après 1950, lorsque les maisons d'édition d'État commencent des campagnes de traduction, elles trouvent un terrain vierge presque illimité, ce qui est partiellement justifié par l'isolement dû à la guerre. Des classiques de la littérature universelle (Shakespeare, Homère, Dostoïevski, Goethe, Dante, Cervantès, Tolstoï, Baudelaire, Rilke, Faulkner, Stendhal, Rimbaud, Kafka, Proust, etc.) sont traduits pour la première fois dans ces années-là. Nous observons avec Gelu Ionescu deux phénomènes importants: l'intermédiaire des traductions est le plus souvent le français et les limites entre l'adaptation et la traduction sont encore floues (Ionescu 2004: 39).

* Contribution réalisée dans le cadre du programme CNCSIS PN-II-IDEI-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s): histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/2011.

1.1. L'impact de la maison d'édition sur la littérature universelle

La politique éditoriale de la maison d'édition Editura pentru literatură universală (*maison d'édition pour la littérature universelle* – devenue plus tard «Univers»), débutant en 1960 avec un nombre impressionnant de traductions d'ouvrages de la littérature universelle, a eu une importance historique dans le déclenchement de l'extension des traductions. Cette démarche éditoriale marque l'institutionnalisation d'une action qui dépasse l'amateurisme et l'accidentel. La parution de la revue «Secolul 20», éditée par la même maison, contribue également à la réalisation d'un corpus de textes essentiels au développement de la culture littéraire et à la formation d'un groupe de traducteurs et d'exégètes spécialisés. D'autres maisons d'édition (Minerva, Albatros, Cartea românească) et revues suivent le même exemple, accordant un espace croissant à la traduction et à la réception des littératures du monde. La démarche de cette nouvelle génération a été valorisante, orientant l'évolution des théories sur la traduction.

Du point de vue de la théorisation, le grand nombre de traductions parues à partir des années 1960 a créé un cadre propice à l'apparition d'écrits de la pratique traduisante.

1.2. Les débuts de la théorisation du traduire en Roumanie

Des problèmes, tels le statut du texte traduit et sa circulation, le lien qui s'établit entre la réception et la création ou l'impact culturel des traductions, ont suscité des considérations théoriques, qui ont commencé à paraître notamment dans les vingt dernières années du siècle passé.

Les premiers théoriciens de la traduction ont été en général les linguistes, qui y ont vu un champ d'application de leurs théories. Dans ce sens, des études telles «Traducerea este posibilă ?» [*La traduction est-elle possible ?*] (Graur 1970) montrent l'influence que les ouvrages de Mounin ont exercé sur les théoriciens roumains. Un des ouvrages les plus connus suivant cette ligne de pensée (Cristea 1983) a longtemps dominé la recherche liée à la traduction.

Nous retrouvons une véritable théorisation des «belles infidèles» chez Ioan Kohn (Kohn 1983), qui a comme champ d'application la traduction de la poésie étrangère en roumain. Cette étude, dont le préambule représente un essai de situer la théorie de la traduction littéraire par rapport aux autres disciplines avec lesquelles elle interfère – linguistique, logique, psychologie, esthétique, pédagogie – propose, comme son titre l'indique, un modèle traductologique basé sur le principe de compensation des valeurs stylistiques d'un texte dans la traduction (Kohn 1983: 12). Pour l'auteur, le remède à la résistance de certains éléments au transfert serait «un *plus* de realizare, în măsură să compenseze, parțial sau de-a întregul, pierderile inevitabile» (Kohn 1983: 27)¹.

¹ Notre traduction: *un plus de réalisation, en mesure de compenser, partiellement ou intégralement, les pertes inévitables.*

À la même époque, le poète et traducteur roumain Ștefan Augustin Doinaș publie un chapitre sur la traduction en tant que dialogue des cultures (Doinaș 1972). S'inscrivant dans l'approche de la revue «Secolul 20», les réflexions de Doinaș traitent de la traductibilité de la poésie roumaine, l'origine des réflexions se trouvant dans la démarche pratique, sous-entendant, entre autre, des notes de traducteur. Doinaș rejette déjà en 1972 des lieux communs de la théorie de la traduction, tel le faux dilemme de la fidélité d'une traduction, proposant une vision de la traduction en fonction des possibilités pratiques de la langue d'arrivée (Doinaș 1972: 296). Des concepts innovants, telle la capacité de transfiguration du traducteur (déclenchée par la curiosité d'entrer dans le laboratoire de création du poète, afin de reconstituer, par la traduction, le chemin de la création), sont véhiculés par le poète-traducteur.

Dans la même lignée des réflexions sur la traduction poétique s'inscrit Paul Miclău, professeur et traducteur de poètes roumains en français, qui dédie des chapitres entiers de ses ouvrages à la traduction poétique (Miclău 1977; Miclău 1983). Intéressé par l'approche sémiotique, qui «deschide mai larg perspectiva, oferind soluții interesante și pentru aspectul lingvistic și, mai ales, pentru cel extralingvistic al traducerii» (Miclău 1977: 138)², l'auteur illustre des techniques de traduction par des exemples tirés de son expérience: l'emprunt, le calque sémantique, la transposition, l'adaptation sont illustrés. Sa vision est basée sur l'idée de la réalisation d'une traduction empathique, qui puisse garder l'étrangeté du texte de départ.

Nous observons que les réflexions des théoriciens roumains commencent à s'affiner, non sans suivre l'influence des concepts véhiculés par les grands théoriciens de l'Occident. Considérant que les théories linguistiques contrastives ignorent la complexité du texte littéraire, Paul Miclău se déclare l'adepte d'une traduction littérale dans le cas de certains poèmes (Miclău 1977: 145). Avançant le concept de «lecture totale», participative en traduction (Miclău 1983: 221), l'auteur suggère de ramener la traduction «dans les champs de la poétique et de la sémiotique» (*Ibidem*: 222).

L'ouvrage de Gelu Ionescu (Ionescu 1981), qui nous a fourni des données d'une grande importance concernant les chiffres des traductions parues à la maison d'édition Univers, représente une incursion dans la littérature universelle, la traduction étant évoquée dans sa qualité de rendre possible l'existence des chefs-d'œuvre de la littérature universelle en roumain. L'élément d'originalité dans son approche est représenté par le fait que l'opposition littérature originale/ traductions n'est pas opérante, les deux ayant une «zone de contact diffuse, complexe et durable» (Ionescu 1981: 7).

² N.t.: ouvre mieux la perspective, offrant des solutions intéressantes pour l'aspect linguistique et surtout pour celui extralinguistique de la traduction.

I.3. «La poïétique/ poétique de la traduction» dans les *Cahiers roumains d'études littéraires*

Un moment important dans le développement des théories dans ce domaine est représenté par la parution, en 1983, du numéro «Poïétique/ Poétique de la traduction» des *Cahiers roumains d'études littéraires* (Mavrodin 1983). La coordinatrice du numéro, la traductrice et théoricienne roumaine Irina Mavrodin, oriente les approches des contributions vers une réflexion approfondie sur la traduction littéraire. Sa démarche est, d'une part, une analyse du traduire dans sa condition de processus inaccompli et, d'autre part, une théorie attachée à la pratique.

Une problématique complexe y est abordée par les contributeurs, dont les théories se sont développées par la suite en tant qu'accompagnement de la pratique. L'étude de Magda Jeanrenaud (Jeanrenaud 1983) porte sur le degré de participation du traducteur à la production de l'œuvre traduite, la conclusion étant que toute traduction garde quelque chose de la personnalité «de celui qui lui donne le jour pour une seconde fois» (Jeanrenaud 1983: 27), le traducteur se trouvant dans une double hypostase (de lecteur et de producteur)» (*Ibidem* 30).

La culture française continue à représenter un espace de référence pour les auteurs roumains. Nous y reconnaissons le débat sur la subjectivité du traducteur et la traduction comme réécriture, telle qu'elle a été envisagée chez des théoriciens chevronnés comme Berman ou Meschonnic. L'apport de ces contributions réside en ce qu'elles soulignent l'importance de la théorie et son inter-dépendance avec la pratique: «Issue de la pratique, une théorie de la traduction sert avant tout la traduction elle-même, conçue comme une pratico-théorie» (*Ibidem*: 123).

Les *Cahiers roumains d'études littéraires* se sont présentés comme l'occasion, pour les traducteurs et théoriciens roumains, pour commencer à étudier la position de la traduction dans la culture roumaine. La distance prise par rapport aux tendances scientistes et la conception d'une poétique de la traduction axée sur la théorie et la pratique dans leur complémentarité est une réalisation notable de ce recueil dirigée par Irina Mavrodin.

II LES THÉORIES DE LA TRADUCTION AUJOURD'HUI

Après 1989, la théorie de la traduction littéraire s'ouvre à de nouvelles approches, même si, d'après certains auteurs, elle occuperait une place réduite par rapport à la réflexion théorique sur la traduction au sens large et sur la traduction spécialisée (Țenchea, Lungu-Badea 2006). Sous différentes orientations et dénominations, la théorisation de la traduction littéraire se développe parallèlement avec la pratique des traducteurs et dans les milieux universitaires. Il y a, d'une part, l'approche pragmatique avec la dénomination plus scientiste de *traductologie* (*Idem*) et, d'autre part, une vision qui emprunte les principaux concepts à la littérature, dont une représentante importante est la traductrice Irina Mavrodin. Les auteures de l'étude portant sur les perspectives roumaines en traductologie (*Idem*) notent que «le développement de la recherche traductologique, en Rouma-

nie, est assez récent, et, pour le moment, il y a peu de traductologues au sens stricte du terme» (*Ibidem*: 69). Une troisième orientation est l'approche didactique (*Idem*), comme en témoignent les parutions récentes (Bantaş 1999).

Pour ce qui est de l'approche pragmatique, nous notons qu'elle a entraîné comme grand avantage le fait que la théorisation du traduire a mieux souligné son statut de discipline indépendante. Dans ce sens, l'ouvrage de Magda Jeanrenaud (Jeanrenaud 2006), une des contributrices aux *Cahiers roumains d'études littéraires* (Mavrodin 1983), a comme sous-titre «études de traductologie», se revendiquant de Ladmiral, un des ardents souteneurs de la terminologie scientifique et de l'autonomie de ce nouveau domaine.

La vision basée sur une étude attentive de la pratique et sur des concepts empruntés à la littérature a comme principal représentant la traductrice Irina Mavrodin. Sa vision enrichissante dans le domaine de la théorie du traduire, qu'elle appelle pratico-théorie (Mavrodin 2002) est basée sur la réflexion sur le couple traduction-création, autour duquel gravitent les doubles conceptuels lecture plurielle/ ambiguïté, littéarité/ littéralité, connotation/ dénotation, etc. Le réseau conceptuel du métalangage poético-poétique sur la traduction est basé sur l'expérience riche de praticienne de l'auteure.

Dans la même catégorie s'inscrit l'ouvrage de Camelia Petrescu (Petrescu 2000), qui aborde la traduction dans la double perspective théorique et pratique, opérant une distinction nette entre la tendance linguistique et la tendance poétique. Dans l'acceptation de l'auteure, la deuxième orientation viserait exclusivement la traduction littéraire, qui est censée être abordée avec les instruments de la poétique linguistique, mais surtout avec les outils de la théorie et de la critique littéraire.

Nous notons également l'impact d'ouvrages qui se situent dans le clivage science/ art de la traduction (Ionescu 2003). L'auteur de *La science et/ ou l'art de la traduction* définit la traductologie (ou poétique de la traduction) en tant que «'știință' care își ia ca obiect traducerea în calitatea acesteia de operație lingvistică asupra unei interpretări, așadar ea este un discurs despre rezultatul unui demers hermeneutic» (Ionescu 2003: 34)³. D'une part, l'auteur s'engage pour la reconnaissance de la théorie du traduire en tant que discipline (faisant appel à la dénomination «science») et, d'autre part, il la considère un art, étant donné que «comentariile traductologice nu vor fi niciodată efectiv normative, ci aproape doar constatative, explicative, justificative» (*Ibidem*: 26)⁴. La nécessité de développer une conceptualisation du traduire, qui ne joue pas un rôle normatif, mais d'illustration de la pratique par la théorie et d'harmonisation de la terminologie devient incontournable pour les théoriciens roumains.

La pratique, en tant que déclencheur et élément qui conditionne la réflexion, est soulignée chez Ionescu, comme chez Mavrodin. Les deux auteurs s'inter-

³ N.t.: "science" qui a comme objet la traduction dans sa qualité d'opération linguistique sur une interprétation, devenant ainsi un discours sur le résultat d'une démarche herméneutique.

⁴ N.t.: les commentaires traductologiques ne seront jamais normatifs, mais seulement à valeur de constat, explicatifs, justificatifs.

rogent sur l'objet d'étude de ce qu'on appelle globalement «traduction»: est-ce le produit fini ou bien le processus/ une partie du processus ? L'accent tombe sur le processus, Ionescu insistând sur la dimension pratique que cette discipline devrait acquérir en devenant: «[...] o știință a practicii, o praxeologie, o disciplină, o anume formă de cunoaștere având finalități în primul rând practice» (*Ibidem*: 28)⁵.

La recherche traductologique en Roumanie se caractérise, surtout à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle, par une diversité de perspectives et de démarches adoptées, se constituant dans un territoire en mouvement et en pleine évolution. Dans ce sens, nous notons également l'activité intense menée dans des centres universitaires roumains, où la réflexion sur la traduction passe par la traduction des ouvrages consacrés de la traductologie (Delisle 2008).

La problématique abordée dans la recherche en traductologie «est, le plus souvent, en relation avec la pratique de la traduction» (Țenchea, Lungu-Badea 2006: 72). Même si ce domaine est encore peu recouvert par la recherche, une vision globale sur l'état de la théorisation de la traduction en Roumanie surprend par l'hétérogénéité des approches et des formes de manifestation.

BIBLIOGRAPHIE

- Bantaș, Andrei, Croitoru, Elena (1999). *Didactica traducerii*. București: Teora.
- Cristea, Teodora (1983). *Contrastivité et traduction*. București: Tipografia Universitatii Bucuresti.
- Delisle, Jean, Woodsworth, Judith (2008). *Traducătorii în istorie*. Traducere în limba română coordonată de Georgiana Lungu-Badea. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Doinaș, Ștefan Augustin (1972). «Cap. III Dialogul culturii». *Poezie și modă poetică*. București: Editura Eminescu: 219-311.
- Doinaș, Ștefan Augustin (1974). «Traducerea ca re-creare a operei», «Trădare și fidelitate». *Orfeu și tentația realului*. București: Editura Eminescu: 258-269.
- Gaur, Al. (1970). «Traducerea este posibilă ?». *Scrieri de ieri și de azi*. București: Editura Științifică: 17-25.
- Ionescu, Gelu (2004). *Orizontul traducerii*. București: Institutul Cultural Român.
- Ionescu, Tudor (2003). *Știința și/ sau arta traducerii*. Cluj-Napoca: Editura Limes.
- Jeanrenaud, Magda (2006). *Universaliile traducerii (studii de traductologie)*. Iași: Polirom.
- Jeanrenaud, Magda (1983). «Traduction: interprétation et/ou production». *Cahiers roumains d'études littéraires*. Bucarest: Univers: 27-33.
- Kohn, Ioan (1983). *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere*. Timișoara: Facla.
- Levițchi, Leon (1975). *Îndrumar pentru traducători din limba engleză în limba română*. București: Editura Științifică și enciclopedică.
- Mavrodin, Irina (1983). «Poétique/ Poétique de la traduction» *Cahiers roumains d'études littéraires*. N° 1.
- Mavrodin, Irina (2002). «Traducerea: practică și teorie». *Convorbiri literare*. N° 4: 21.

⁵ N.t.: *une science de la pratique, une praxéologie, une discipline, une certaine forme de connaissance ayant des finalités surtout pratiques*

- Miclău, Paul (1983). «Chapitre VII. La traduction poétique». *Signes poétiques*, București: Editura didactică și pedagogică: 221-243.
- Miclău, Paul (1977). «Traducerea poetică». *Semiotica lingvistică*. București: Facla: 138-146.
- Mounin, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Petrescu, Camelia (2000). *Traducerea între teorie și realizare poetică*, Timișoara: Excelsior.
- Tenchea Maria, Lungu-Badea, Georgiana (2006). «Perspectives roumaines sur la traductologie». *Qu'est-ce que la traductologie ?* (coord. Michel Ballard). Arras: Artois Presses Université: 69-81.
- Zaharia, Constantin (1983). «Georges Mounin ou une science du traduire». *Cahiers roumains d'études littéraires*. Bucarest: Univers: 123-130.

Anca-Andreea Chetrariu

AN OVERVIEW OF ROMANIAN LITERARY TRANSLATIONS

SUMMARY

In this paper, we analyze the evolution of translation theory in Romania. Particular attention will be paid to the impact of practice on theory. Several directions will be discussed: the great movement of translation in the second half of the twentieth century, the further development of the theorization of translation after 1989, new approaches in research in translation.

Key words: translation, theory, practice, Romanian cultural space

RECHERCHES LITTÉRAIRES

Alain Vuillemin
Professeur Émérite de l'université d'Artois
Laboratoire «Lettres, Idées, Savoirs» de l'université Paris-Est
alain.vuillemin@refer.org

PANAÏT ISTRATI, VICTOR SERGE, BORIS SOUVARINE ET ANTE CILIGA: QUATRE TÉMOIGNAGES EN FRANÇAIS SUR LE «PAYS DU MENSONGE DÉCONCERTANT»

Il est des livres, des cris d'alarme qui mériteraient d'être relus. Ils ont été oubliés. Ils ont été le fait d'intellectuels francophones, originaires du centre et du sud-est de l'Europe, croate, roumain, russe, ukrainien, fascinés pendant un temps par la Révolution russe de 1917. Ils furent déçus. Ils ont rapporté leur commune désillusion dans *Au Pays du grand mensonge* (1938) et *Dix ans au pays du mensonge déconcertant* (1977), les mémoires d'Ante Ciliga, dans *Vers l'autre flamme. Confession pour vaincus* (1929), un livre écrit à trois mains par Panaït Istrati, Victor Serge et Boris Souvarine, mais signé de Panaït Istrati seul, et, par la suite en deux romans de Victor Serge: *S'il était minuit dans le siècle* (1939), et *L'Affaire Toulaev* (1948). Que révèlent ces témoignages en français sur la réalité de ce «pays du mensonge déconcertant», la Russie stalinienne ?

Mots clés: francophonie, roman, mémoires, Révolution, Russie stalinienne, Ante Ciliga, Panaït Istrati, Victor Serge, Boris Souvarine

Il est des livres, des témoignages qui ont été publiés en français entre 1929 et 1939, qui mériteraient d'être relus à la lumière des événements qui se sont produits entre 1917 et 1991 en Europe centrale et orientale. Ces écrits étaient prémonitoires. C'étaient des cris d'alarme. Ils ont été oubliés. Ils ont été le fait d'intellectuels très engagés, communistes ou proches du communisme, anarchistes, libertaires ou trotskistes, francophones et originaires du centre et du sud-est de l'Europe. Ils avaient été fascinés, pendant un temps, comme toute une génération d'ailleurs en Europe, par l'ampleur de la Révolution bolchévique à partir de 1917. Ils furent déçus. Le «pays du mensonge déconcertant» ou, encore, du «Grand mensonge», c'est la Russie soviétique, c'est le nom par lequel l'U.R.S.S. a été désignée au temps du stalinisme par Ante Ciliga¹ en ses mémoires, *Au Pays du*

¹ Ante ou Anton Ciliga (1898 – 1992), historien, écrivain et journaliste d'origine croate et de nationalité italienne, membre du Parti communiste yougoslave dès 1920, expulsé de Yougoslavie en 1925, réfugié en Russie en 1926, à Moscou, arrêté en 1930, emprisonné à Leningrad, jugé sans avoir été entendu, incarcéré de 1930 à 1933 dans l'Oural à Verkhneouralsk, déporté à Ienisseïk, en Sibérie, en 1933, et expulsé d'U.R.S.S. en décembre 1935 en raison de sa nationalité italienne.

grand mensonge en 1938 et *Dix ans au pays du mensonge déconcertant* en 1977, deux ouvrages qui ont été publiés en français, en France, avant et après la Seconde Guerre mondiale. Né croate et sujet austro-hongrois en 1888 mais devenu italien en 1921, Anton ou Ante Ciliga avait été l'un des fondateurs du parti communiste yougoslave en 1921. Il avait été expulsé hors du royaume de Yougoslavie en 1925 pour agitation politique. Il s'était alors réfugié à Moscou, en Russie, en 1926 et il s'était installé à Leningrad en octobre 1929. Il y est arrêté le 21 mai 1930. Interné à Leningrad pendant cinq mois, il est déporté jusqu'au 20 juillet 1933 à Verkhné-Ouralsk dans l'Oural. Il est transféré ensuite en Sibérie, à Irkoutsk, puis à Ienisseïsk, jusqu'au 3 décembre 1935, date où il est expulsé vers la Pologne. C'est cette expérience qu'il raconte en ses deux livres. Mais cette désillusion, d'autres intellectuels étrangers, est et centre-européens, l'avaient déjà exprimée, en français aussi, dès 1929. Il s'agit de Panaït Istrati², de Victor Serge³ et de Boris Souvarine⁴. Le premier, Panaït Istrati, était un écrivain d'origine roumaine et d'expression française qui était devenu un auteur connu en France avec la parution, entre 1923 et 1926, d'une série de recueils de nouvelles: le cycle des *Récits d'Adrien Zograffi*. Compagnon de route du parti communiste français depuis la fondation de ce parti en 1921, Panaït Istrati a effectué du 15 octobre 1924 au 15 février 1929 un séjour de seize mois en U.R.S.S., à l'invitation des autorités soviétiques. Il en a raconté le détail en France, en français, dans *Vers l'autre flamme*, un livre paru en octobre 1929. Mais, de cet ouvrage publié en trois volumes, tous signés de son nom seul, Panaït Istrati n'a écrit que le premier tome: *Après seize mois dans l'U.R.S.S.* Le second tome, *Soviet 1929*, a été rédigé par Victor Serge, un journaliste et un ancien militant anarchiste, né en Belgique mais d'origine russe, et installé en Russie depuis 1917. Panaït Istrati avait fait sa connaissance à Moscou le 31 octobre 1927. Le troisième volume, *La Russie nue*, a été conçu par Boris Souvarine, un autre journaliste et un essayiste d'origine ukrainienne, naturalisé français, qui avait été l'un des fondateurs du parti communiste français en 1921. En cet ouvrage, écrit à trois mains, Panaït Istrati, Victor Serge et Boris Souvarine font part de leur commun dessillement à l'égard des mensonges de la propagande soviétique. Victor Serge a connu de surcroît une expérience parallèle à celle d'Anton Ciliga. Alors qu'il était devenu membre du parti communiste russe en 1919, à son arrivée en Russie, il en est exclu en 1927. Le 8 mars 1933, il est arrêté à Leningrad, puis condamné sans jugement ni procès à trois années de déportation à Orenbourg, dans l'Oural. Le 16 avril 1936, il est expulsé, lui aussi, hors de l'U.R.S.S., et se réfugie alors à Bruxelles, en Belgique. Toutefois, à la différence d'Anton Ciliga, il a préféré transposer d'abord ces

² Panaït Istrati (1884 – 1935), journaliste et écrivain roumain de langue française, un temps compagnon de route du parti communiste français entre 1921 et 1929.

³ Victor Serge (1890 – 1947), de son vrai nom Viktor Lvovitch Kibaltchiche, journaliste et écrivain francophone né en Belgique et d'origine russe.

⁴ Boris Souvarine (1895 – 1984), de son vrai nom Boris Lifschitz, journaliste, historien et essayiste d'origine ukrainienne, membre fondateur du Parti communiste français en 1921 (dont il est exclu en 1924) et adversaire acharné du stalinisme.

épreuves sous une forme romancée, dans deux romans, *S'il était minuit dans le siècle* en 1939, et *L'Affaire Toulaev*, un récit posthume, publié en 1948, avant de les rapporter sous une forme autobiographique, toujours en français, dans ses *Mémoires d'un révolutionnaire, 1901-1945*. Qu'ils se présentent sous forme de reportage sur la vie en U.R.S.S., d'essais, de romans ou de confessions autobiographiques, ces témoignages sont poignants et accablants. Que révèlent-ils sur la réalité de ce «pays du mensonge déconcertant», sur la Russie stalinienne ? Comment décrivent-ils ces temps dominés par une «puissance des ténèbres»⁵ ([Souvarine in] Istrati 1929, t. 3: 170), depuis la trahison des idéaux révolutionnaires et l'emprise d'une bureaucratie de plus en plus totalitaire jusqu'au sort tragique, misérable, des masses ?

I. LA RÉVOLUTION TRAHIE

La Révolution avait été trahie. Sa «faillite morale» (Istrati 1929, t. 1: 43) était totale. Tous ces écrivains se connaissaient et appartenaient à une même mouvance politique, à des degrés divers, à ce qui était appelé «l'opposition de Gauche» (Serge (1951) 1970: 168) en Russie, assimilée, dit Panaït Istrati, à une «contre-révolution de gauche» (Istrati 1929, t.1: 283). Ce courant s'était opposé dès 1923 à Joseph Staline⁶ et avait été dirigé entre 1923 et 1927 par Léon Trotski⁷. Panaït Istrati avait croisé Léon Trotski, à Bucarest, en Roumanie, vers 1911 ou 1912. Il fit aussi la connaissance de Victor Serge le 31 octobre 1927, à Moscou. Victor Serge traduira du russe au français, dès son retour d'U.R.S.S., les deux volumes du réquisitoire de Léon Trotski, *La Révolution trahie*, parus en 1936, contre l'emprise croissante de stalinisme sur la société et sur les institutions soviétiques. Boris Souvarine avait eu des contacts réguliers avec Léon Trotski dès 1919, en raison de ses activités à cette époque au sein du Komintern⁸, la III^e internationale communiste. Quant à Anton Ciliga, il avait rencontré Boris Souvarine avant la fin de 1937, aussitôt après son expulsion hors de l'U.R.S.S. Tous partageaient les mêmes convictions. La Révolution avait dévié. Ses buts avaient été reniés. Sa pratique était devenue inhumaine. Son véritable idéal était tout différent.

⁵ «La Puissance des ténèbres» est le titre d'un drame en cinq actes de Léon Tolstoï, (*Vlaster Têrmêry*), créé en 1886, dont l'action se déroule parmi des paysans russes particulièrement obscurantistes.

⁶ Joseph (Iossif) Vissarionovitch Djougachvili (1878 – 1953), dit Staline (l'«Acier»), révolutionnaire et homme d'État soviétique, né en Géorgie, secrétaire général du parti communiste de l'Union Soviétique de 1922 à 1952.

⁷ Léon Trotsky (1879 – 1940), de son vrai nom Lev Davidovitch Bronstein, orateur, théoricien, historien, mémorialiste, membre du Conseil des commissaires du peuple (la plus haute autorité gouvernementale en Russie sous le régime soviétique) entre 1917 et 1924, exclu du Parti communiste russe en 1927, déporté à Alma Ata dans le Kazakhstan, expulsé d'U.R.S.S. en 1929, réfugié en Turquie puis en France, en Norvège et au Mexique, et assassiné en 1940, à Mexico, sur l'ordre de Joseph Staline.

⁸ «Komintern», abréviation de l'expression russe de Kommounistitcheskii internatsional («Internationale communiste»), ou encore III^e Internationale, avait été créée à Moscou le 2 mars 1919 pour regrouper tous les partis communistes qui avaient rompu avec les partis socialistes de l'Internationale ouvrière (la II^e Internationale).

La Révolution espérée ne s'était pas produite, ses promesses n'avaient pas été tenues et ses idéaux auraient été dénaturés. Ces écrits en portent un témoignage unanime. Seule, une «légende soviétiste»⁹ (Souvarine, in Istrati, t. 3: 11), fabriquée de toutes pièces par les artifices de la propagande, en aurait entretenu l'illusion. Pour la caricaturer, Boris Souvarine cite de mémoire, en le résumant au commencement de son essai sur *La Russie nue*, le début d'une fable de François Fénelon¹⁰, extraite du *Voyage dans l'île des Plaisirs*:

... Nous aperçûmes de loin une île de sucre candi et de caramel, et des rivières de sirop qui coulaient dans la campagne [...] des forêts de réglisse et de grands arbres d'où tombaient des gaufres [...] des ruisseaux bouillants de chocolat... (Souvarine, in Istrati, 1929: 9-10).

Cette réminiscence littéraire, très ironique, veut marquer la distance qui existait entre la réalité et les mensonges. Une même passion de la vérité aurait inspiré au contraire tous ces écrivains. Ce terme de «vérité» revient avec insistance en leurs écrits. Une autre métaphore, forte, la révèle sous la plume de Panaït Istrati dans sa propre relation de voyage en U.R.S.S.: «la raison d'être de [son] livre [*Vers l'autre flamme*]», déclare-t-il, «est donc uniquement de mettre le fer rouge sur les abcès qui couvrent le corps de la Révolution» (Istrati 1929, t.1: 93). Des essais de Victor Serge, *Soviets 1929*, et de Boris Souvarine, *La Russie nue*, aux confessions de Panaït Istrati, *Après seize mois dans l'U.R.S.S.* et d'Ante Ciliga, *Au Pays du grand mensonge et Dix ans au pays du mensonge déconcertant*, jusqu'aux romans de Victor Serge, *S'il était minuit dans le siècle* et *L'Affaire Toulaev*, et ses propres *Mémoires d'un révolutionnaire*, en seraient autant d'illustrations.

La Révolution était devenue très cruelle. Elle avait provoqué un «cataclysme» (Istrati, 1929, t.1: 73), rappelle Panaït Istrati dans *Vers l'autre flamme*. Boris Souvarine évoque également dans *La Russie nue* «l'horreur sans nom» (Souvarine, in Istrati 1929, t. 3: 12) de la guerre civile qui avait ravagé la Russie jusqu'en 1921 et qui avait complètement épuisé le pays. En ses *Mémoires d'un révolutionnaire*, Victor Serge décrit plus longuement l'atmosphère politique de l'U.R.S.S. entre 1922 et 1936, de la mort de Vladimir Lénine¹¹ jusqu'aux premiers procès de Moscou. Il insiste sur les contradictions insurmontables auxquelles la Révolution russe se serait trouvée confrontée entre 1926 et 1928, au paroxysme du duel entre Léon Trotski et Joseph Staline auquel il fait aussi allusion dans *Soviets 1929*. Il souligne beaucoup «les commencements obscurs d'une psychose» (Serge (1945) 2010: 259) tragique, les débuts insidieux d'une politique de répression et de terreur qui avait été amorcée dès 1927 et qui sera pratiquée d'une manière beaucoup plus systématique à partir de l'assassinat de Sergueï Kirov, à Leningrad, le 1

⁹ «légende soviétiste»: sic.

¹⁰ François de Salignac de La Mothe-Fénelon, dit Fénelon (1651 – 1715), prélat, écrivain et précepteur du Duc de Bourgogne, fils du Grand Dauphin, Louis de France, fils aîné du roi Louis XIV.

¹¹ Vladimir Illitch Oulianov dit Lénine (1870 – 1924), révolutionnaire et homme politique russe, l'un des meneurs de la Révolution bolchevique de 1917 et l'un des fondateurs de l'Union soviétique.

décembre 1934. Les témoignages d'Anton Ciliga, dans *Au Pays du grand mensonge* en 1938 et dans *Dix ans au pays du mensonge déconcertant* en 1977, n'en sont que d'autres confirmations. Lui aussi avait «vécu en Russie les années terribles de 1928 à 1936» (Ciliga 1977: 19), et c'est à un «pays cruel» (Ciliga 1977: 536) qu'il dit également adieu, ainsi qu'il le déclare au terme de son livre et de son exil, quand il quitte la Russie, le 3 décembre 1935, sous escorte policière. Pour lui, comme pour Panaït Istrati en 1929, «une flamme, après mille autres [venait] de s'éteindre» (Istrati 1929, t.1: 190) en son cœur.

Une autre «flamme» révolutionnaire reste vivante cependant, chez ces écrivains et chez ces militants, même si la vraie révolution reste encore à faire en U.R.S.S. et ailleurs. C'est l'une de ces «plus belles flammes qui réchauffent l'humanité» (Istrati 1929, t.1: 190), s'exclame avec passion Panaït Istrati, «la flamme la plus vivante, la plus haute [...] une flamme sans cesse renouvelée» (Serge, in Istrati 1929, t.2: 180). C'est ce que signifie le titre, «Vers l'autre flamme», que Panaït Istrati, Victor Serge et Boris Souvarine ont choisi en 1929 pour publier ensemble leurs témoignages respectifs, *Après seize mois dans l'U.R.S.S., Sovièts 1929* et *La Russie nue*. À cette flamme, à cette espérance, Ante Ciliga restait encore fidèle en décembre 1949 quand il achevait de rédiger *Dix ans au pays du mensonge déconcertant*. Il cite, en les dernières pages, un extrait des *Scythes* d'Alexandre Blok¹², le poète russe et il évoque la survie, en U.R.S.S. d'«une autre force, celle du peuple révolutionnaire qui, elle, se trouve dans les profondeurs mêmes du peuple russe» (Ciliga 1977: 561). À bien des égards, tous ces écrits sont des préfigurations ou des prolongements de cet essai, *La Révolution trahie*, que Léon Trotski a publié en 1936 et où il appelait à une «nouvelle révolution [...] inéluctable» (Trotski (1936), réédition 1963: 253). C'est au nom de cette aspiration et de cette conviction que ces écrits, ces «confessions pour vaincus» (Istrati 1929: 17), instruisent le plus cinglant des réquisitoires, à l'époque, avant la seconde guerre mondiale, contre la trahison dont la Révolution russe aurait été la victime.

Pour ces «vaincus», le constat est unanime: en U.R.S.S., entre 1929 et 1939 et, peut-être, dès 1921, la Révolution avait été dénaturée. Ses fins avaient été dénaturées. Sa violence et sa cruauté étaient devenues des phénomènes très ordinaires, et les conditions matérielles et sociales que Panaït Istrati, Victor Serge et Boris Souvarine décrivent en étaient la négation. En 1949, la société soviétique était même devenue «réactionnaire» (Ciliga (1939): 1977: 18), surenchérit Ante Ciliga dans la préface de la seconde édition de son livre, *Au pays du grand mensonge*. Les élans révolutionnaires de 1917 s'étaient mués dès 1927 en leur contraire, en une dictature étouffante, totalitaire, bureaucratique.

¹² Alexandre Blok (1880 – 1921), poète symboliste russe, partisan de la révolution russe qui fut pour lui un suprême espoir et une suprême désillusion.

II. L'EMPRISE BUREAUCRATIQUE

Le mal, c'est l'emprise de la bureaucratie, c'est l'existence d'un «système bureaucratique» (Serge, in Istrati 1929, t. 2: 55) multiforme, c'est l'arbitraire secrété par la mainmise de bureaux anonymes, impersonnels, sur tous les domaines de la vie sociale en U.R.S.S. Ces témoignages rappellent la naissance de ce phénomène. Ils en évoquent l'extension dans tous les appareils politiques, syndicaux, économiques, policiers. Ils en décrivent aussi l'expression ultime, l'univers carcéral.

Ce que *Vers l'autre flamme* de Panaït Istrati, de Victor Serge et de Boris Souvarine décrit en 1929, c'est une bureaucratie qui était encore naissante entre le déclenchement de la révolution russe en 1917 et son dixième anniversaire, en 1927. Victor Serge le rappelle au début de *Soviets 1929*, «après sept années de guerre étrangère et de guerre civile» (Serge, in Istrati 1929, t. 2: 17), la Russie avait été en proie au chaos. L'organisation de l'économie du pays était encore «neuve, viable, vivante» certes, mais aussi, il le déplore, «défectueuse» (Serge, in Istrati 1929, t. 2: 17). Le ton était encore mesuré. Il n'en déploie pas moins «le gaspillage bureaucratique dans l'industrie» (Serge, in Istrati 1929, t. 2: 47) en énumérant un certain nombre de faits et d'exemples «tels que nous les trouvons dans les journaux» (Serge, in Istrati 1929: 47) entre 1926 et 1927. Il avoue être incapable d'évaluer le préjudice qui était causé mais il retrouve ce mal présent dans tous les domaines de la société soviétique. Dans son propre essai, *La Russie nue*, Boris Souvarine insiste sur ce qu'il appelle «l'hypertrophie tératologique de l'administration [soviétique] paperassière, inutile, nuisible, coûteuse, stérile et stérilisatrice, corrompue et corruptrice» (Souvarine, in Istrati 1929, t. 3: 302). La charge contre cette entité monstrueuse est très violente. Dix ans plus tard, en 1938, Ante Ciliga prétend, lui aussi, décrire ce «vrai visage de la bureaucratie» (Ciliga 1938: 122) et, surtout, ceux qui seraient devenus «les vrais maîtres de la société soviétique: les bureaucrates, les hauts fonctionnaires» (Ciliga 1938: 122). Dès 1929, dans *Vers l'autre flamme*, Panaït Istrati ne disait rien d'autre à propos de cette «caste cruelle, avide de domination [...] ignorante, vulgaire, perverse» (Istrati 1929, t.1: 47), qui n'aurait aspiré qu'au pur «pouvoir dont elle est le ciment et l'armature» (Istrati 1929, t.1: 186). Toutes ces descriptions des commencements du phénomène bureaucratique à l'intérieur de l'U.R.S.S. ne font que converger vers la même condamnation.

Cette mainmise croissante de la bureaucratie sur la société a connu plusieurs étapes. Victor Serge les esquisse dans *Soviets 1929*. Ses *Mémoires d'un révolutionnaire (1905-1945)* en reconstituent la chronique entre 1922 et 1936. Il en rappelle le tournant obscur entre 1922 et 1926, la montée de «la corruption, la servilité, l'intrigue, les renseignements occultes» (Serge (1951): 2010, 211). Il explique ensuite comment la Révolution se serait retrouvée dans une «impasse» (Serge (1951): 2010, 245) entre 1926 et 1928, au cours d'une période où se serait produit ce qu'il appelle «le Thermidor soviétique [...] en novembre 1927, aux jours anniversaires de la prise du pouvoir» (Serge (1951): 2010, 282). En quelques deux

années, la Révolution épuisée s'était retournée contre elle-même. Il retrace enfin les vaines tentatives de résistance de l'opposition vaincue. Ante Ciliga dit aussi, dans son propre témoignage, n'avoir eu «pour but que de décrire ce [qu'il avait] vu et entendu dans les provinces, dans toutes les classes de la société» (Ciliga (1939): 1977, 18). Il ajoute aussi, en un avant-propos écrit à Paris en juillet 1937, qu'il avait «commencé par voir la Russie [à son arrivée en 1925] avec les yeux d'un touriste étranger consciencieux et quelque peu émerveillé. Ce n'est que peu à peu [qu'il aurait] senti poindre [...] la méfiance» (Ciliga (1938): 1977, 19) à l'égard de ce que Boris Souvarine dénonçait dès 1929, «l'étouffement de toute contradiction, de toute critique, de toute liberté» (Souvarine, in Istrati 1929, t. 3: 32) par les appareils bureaucratiques qui régissaient la société soviétique.

L'arbitraire du «royaume secret de la Guépéou¹³» (Ciliga (1938); 1977: 138), l'univers carcéral soviétique, en était peut-être la manifestation la plus terrifiante. La vie d'Ante Ciliga a basculé le 21 mai 1930, vers minuit, lorsqu'il est arrêté à son domicile, à Leningrad, par des agents de la Guépéou, la très redoutable police politique de l'Union soviétique. Il en a été de même pour Victor Serge, interpellé, lui aussi, à Leningrad, dans la rue, le 8 mars 1933. Le premier, Ante Ciliga, a passé plus de trois ans en des prisons soviétiques et deux années, ensuite, en exil en Sibérie. Le second, Victor Serge, restera déporté, sans jugement, pendant trois ans dans l'Oural. Tous deux firent l'expérience, pendant un temps, des prisons, des camps de détention et de déportation, «où sont parqués», rapporte Ante Ciliga «plus de cinq millions de galériens [...] dans le plus grand des bagnes que l'histoire ait connus, où les hommes meurent comme des mouches, où on les abat comme des chiens, où on les fait travailler comme des esclaves» (Ciliga (1938): 1977: 138). La première partie de ses mémoires, *Au pays du grand mensonge* raconte le détail de cette expérience dès 1938. La seconde partie, *Sibérie, terre d'exil et de l'industrialisation* décrit en 1949 comment il fut déporté à Ienisseïsk. Victor Serge a lui aussi rapporté ce qu'il en avait été de ses années de captivité en ses *Mémoires d'un révolutionnaire: 1905-1945*, paru d'une manière posthume en 1951. Tous deux ont pu en témoigner après leurs expulsions respectives, hors d'U.R.S.S., en 1935 et en 1936. Tous deux se sont interrogés, également, sur cette «énigme de la Révolution russe» (Ciliga (1938): 1977: 139), sur sa contradiction radicale qui avait fait que «la plus audacieuse, la plus profonde des révolutions ait dégénéré en le plus complet des esclavages (Ciliga (1938): 1977: 138). En ses écrits, Ante Ciliga se contente d'en porter témoignage. En ses mémoires, Victor Serge tente d'en tirer des leçons plus politiques.

Sur l'étendue de ce mal bureaucratique inhérent à la société soviétique, *Vers l'autre flamme* de Panaït Istrati donne de multiples exemples tandis que *Soviets 1929* de Victor Serge et *La Russie nue* de Boris Souvarine tentent d'en expliquer la genèse. Ils observent aussi que ce «singulier état de choses n'a pas été instauré

¹³ «Guépéou» (ou «G.P.U.») pour «Gossou্দarstvénnoïe polititcheskoié oupravlénié» (en français: «Direction Politique d'État»), était le nom de la police d'État entre 1922 et 1934 en remplacement de la Tcheka, la première police politique soviétique, créée en décembre 1917.

d'un seul coup. Il s'est établi graduellement» (Souvarine, in Istrati: 1929, t. 3: 223). Ils constatent également que, dès 1929, «tous ces appareils additionnés, entrelacés, interpénétrés [constituaient] la plus formidable trame d'autorité qui ait jamais enserré, ligoté, bâillonné, paralysé un peuple, un individu» (Souvarine, in Istrati: 1929, t. 3: 240). Ils n'en connaissaient pas d'équivalent ni dans le passé ni dans le présent. Victor Serge, après Ante Ciliga, en découvrira ce qui en serait l'expression ou le stade ultime de son développement, l'univers concentrationnaire soviétique, tel qu'il sera surabondamment décrit par de nombreux auteurs russes après la déstalinisation en 1956.

III. LA MISÈRE GÉNÉRALE

En Russie, en 1929, la misère était aussi générale. Ces livres décrivent un pays très pauvre. «On y trouve», observe Victor Serge dans *Soviets 1929*, «des sans-gîtes, des sans-pains, des mendiants [...] mais on n'y trouve ni millionnaires ni gros propriétaires ni usiniers» (Serge, in Istrati: 1929, t. 2:158). Dans *La Russie nue*, les analyses de Boris Souvarine sont plus incisives. C'est sans complaisance qu'il décrit les conditions de vie misérables des travailleurs, la misère culturelle de la population et l'existence tragique des masses.

En 1929, les conditions matérielles dans lesquelles les masses russes vivaient étaient effroyables. Boris Souvarine les détaille à partir d'états statistiques et d'extraits de presse avec, en apparence, un très grand détachement. En maintes villes de l'U.R.S.S., la crise du logement était telle que de nombreuses familles devaient se partager des habitations vétustes, dans un entassement effarant, dans la saleté, la puanteur, la vermine, en violation des règles les plus élémentaires de l'hygiène. Pour une population de quelques cent cinquante millions d'habitants, c'est par millions, observe-t-il, «que des êtres humains sont parqués dans d'infâmes taudis ou abandonnés au hasard [...] des intempéries» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 59). Et, quand les gens sont logés en des immeubles surpeuplés, «on devine sans difficulté, ajoute-t-il, «ce qui peut se passer dans ces bouges où l'on mange, boit, s'enivre, fume, crache, crie, dort, ronfle, se gêne les uns les autres, se dispute, parfois se bat...» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 59). L'alcoolisme était un fléau. À cette époque, la consommation de la *rykovra* (l'alcool officiel) et du *samagon* (l'alcool fabriqué clandestinement) aurait été par année d'une «moyenne de plus de huit litres d'alcool par habitant» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 209). Dans les villes, les salaires étaient de misère, le chômage était immense. Dans les campagnes, la misère des paysans et des ouvriers agricoles était non moins effrayante. Et, à ces maux, commente-t-il, se surajoutaient les «maladies de l'appareil soviétique: vols, concussions, spoliations, arbitraire, persécution des faibles, débauches, parfois assassinats» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 161). Tel était l'état de détresse de la population russe dans le paradis présumé de la Révolution soviétique.

L'indigence culturelle allait de pair. En 1917, la Révolution avait proclamé que l'instruction publique devait devenir «générale, obligatoire, gratuite, polytech-

nique, égale pour tous [mais...] dans la douzième année de régime; elle [n'était] ni générale, ni obligatoire, ni polytechnique, ni égale» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 191). La grande masse du peuple était illettrée. «Des aveux officiels [...]» relève Boris Souvarine dans *La Russie nue*, d'après une dépêche des *Isvestia*¹⁴ datée du 11 juillet 1929, «l'analphabétisme intégral [s'exprimait] par le chiffre «criant» de 60,4 % de la population (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 170). Dans certaines régions de l'U.R.S.S., cette proportion s'élevait jusqu'à 90 %. Les autres, pour la plupart, étaient des «malo gramotni», des «semi-analphabètes», tout juste capables d'épeler l'alphabet et d'écrire leur nom. L'ignorance était générale. La moitié des enfants ne fréquentaient pas les écoles. Les établissements étaient délabrés, le matériel scolaire insuffisant, et des instituteurs totalement déconsidérés après avoir été privés jusqu'en 1925 de leurs droits civiques «comme intellectuels, «donc» agents du capitalisme» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 179). La condition des étudiants n'était pas meilleure. Ces indications, très ignorées dans le monde occidental en 1929, donnent une idée du degré de délabrement de la société soviétique après dix années de troubles, de violence et de bouleversements.

Dans *La Russie nue*, Boris Souvarine consacre trois des sept chapitres de son essai à décrire «la vie tragique des travailleurs» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 37, 72 et 130). Il en décrit la situation, les privations et les souffrances qui prévalaient à la ville, dans les usines, dans les campagnes. Il tente d'en donner une idée de la vie quotidienne. Les défavorisés se comptent par millions. Il en existe de nombreuses catégories, que ce soit parmi les ouvriers dans les grands centres industriels ou parmi les paysans dans les campagnes, dans les *kolkhozes*¹⁵ ou dans les *sovkhozes*¹⁶. Dans les villes ouvrières, les fabriques, les ateliers, les chantiers, les mines, les accidents du travail sont un fléau, provoqués par «les effets de la rationalisation soviétique: outillage usé, règlements non observés, manque d'air et de lumière, saleté, encombrement, désordre [...] inexpérience du personnel, instabilité de la main-d'œuvre, excès de travail...» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 67). Les plus défavorisés sont les femmes et les enfants, surexploités. Dans les campagnes, la situation n'est pas meilleure. Ce sont près de cent millions de paysans qui survivent dans un «état misérable» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 137), victimes de toutes sortes d'exactions et de «brutalités administratives» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 168), de réquisitions abusives, d'emprunts forcés, d'impôts illégaux, de confiscations arbitraires et de «myriades d'abus quotidiens, [de] tracasseries minuscules, [de] persécutions mesquines» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 167). Tel est le tableau «sinistre» (Souvarine, in Istrati 1929: t.3: 99) qui est dressé de cette misère ouvrière et paysanne au début de l'année 1929.

Une population malheureuse, une misère affreuse, des conditions de vie épouvantables, aggravées par l'analphabétisme et par l'obscurantisme général, qui rendaient le sort des gens épouvantable en toutes les parties de l'U.R.S.S., tel est

¹⁴ Les *Isvestia*, en français «Les Nouvelles», l'un des principaux journaux russes à cette époque.

¹⁵ «*kolkhozes*»: nom des coopératives agricoles en Union soviétique.

¹⁶ «*Sovkhozes*»: nom des fermes d'État créées à partir de 1928.

le tableau sans concession et sans complaisance que *Vers l'autre flamme* de Panaït Istrati, Victor Serge et Boris Souvarine dressait en 1929 de l'Union soviétique. La «multitude [était] excédée de privations et de souffrances» (Souvarine, in Istrati 1929, t. 3: 169), relève Boris Souvarine dans *La Russie nue*. Telle était aussi la réalité terrible que la propagande du régime stalinien s'efforçait de masquer.

CONCLUSION

Il existe une continuité et une complémentarité secrètes en ces quatre témoignages de Panaït Istrati, Victor Serge, Boris Souvarine et Ante Ciliga publiés entre 1929 et 1938. Ils portent sur une même période, l'U.R.S.S. entre les deux guerres mondiales. Ils concernent un même sujet, «la lutte politique engagée depuis des années entre Staline et Trotski» (Serge, in Istrati 1929: t. 2: 112). Ils sont tous écrits en français, une langue en laquelle on complotait partout en Europe centrale et orientale, avant 1914, à la fois contre l'empire ottoman, contre l'empire austro-hongrois et contre l'empire russe tsariste. Ces écrivains ont aussi une même origine, centre et est-européenne, roumaine pour Panaït Istrati, russe pour Victor Serge, ukrainienne pour Boris Souvarine, croate pour Ante Ciliga. Ils appartiennent également, à des degrés divers, à une même mouvance politique, à «l'Opposition vaincue» (Serge (1949), 2010: 305) en Russie, en 1926, par les partisans du stalinisme. Ils ont tous été des proches ou des sympathisants du trotskisme, au moins jusqu'en 1937 pour Victor Serge et pour Ante Ciliga. De cette lutte et de ses résultats, ils ont été des témoins éclairés. Dans *Vers l'autre flamme, Après seize mois dans l'U.R.S.S.*, le seul volume qui ait été rédigé par Panaït Istrati, le récit de reportage qui est proposé par cet auteur reste encore assez extérieur à la réalité qui est découverte à travers les multiples contrées de l'Union soviétique qui sont parcourues. Les deux autres tomes, *Soviets 1929* de Victor Serge et *La Russie nue* de Boris Souvarine, pénètrent plus en profondeur dans la société russe. *Au pays du grand mensonge* et *Dix ans au pays du mensonge déconcertant* d'Ante Ciliga font découvrir de surcroît l'univers souterrain des prisons et des lieux de détention et de déportation que Panaït Istrati, Victor Serge et Boris Souvarine se contentent de citer, sans le décrire, dans *Vers l'autre flamme*. Ce «grand mensonge» ou ce «mensonge déconcertant», c'est ce qu'ils dénoncent tous, c'est l'imposture de la «légende soviétiste» (Souvarine, in Istrati 1929: t. 3: 11), celles des «leurres officiels» (Istrati 1929: t. 1: 36), créés et entretenus pour masquer la faillite de la Révolution «quand, toutes libertés mortes, les plus abominables crimes, les plus monstrueux abus de pouvoir s'épanouissent» (Istrati 1929: t. 1: 157), et quand «le droit de parler meurt sous toutes les dictatures» (Istrati 1929: t. 1: 158). C'est ce déni de justice, ce «débat interdit en Russie» (Istrati 1929: t. 1: 16) que ces auteurs ont voulu susciter comme le répète à plusieurs reprises Panaït Istrati. Ils dénoncent en leurs écrits respectifs tout à la fois la trahison des idéaux révolutionnaires, l'emprise bureaucratique d'une dictature totalitaire triomphante et la misère générale dans laquelle le peuple et les

masses soviétiques étaient maintenus. Ils l'ont fait tantôt par des récits de reportage, tantôt par des essais et des mémoires, tantôt par l'intermédiaire de transpositions romancées comme *S'il était minuit dans le siècle* ou *L'Affaire Toulaev* de Victor Serge. Peu importe la forme d'expression adoptée: ce sont les mêmes convictions qui animent ces livres, c'est un réquisitoire implacable qui est instruit. C'est peut-être aussi une leçon de l'histoire qui mériterait d'être méditée.

BIBLIOGRAPHIE

- Ciliga, Ante (1938): *Au Pays du grand mensonge*, Gallimard, réédité sous le titre: *Dix ans au pays du mensonge déconcertant*, Paris: Éditions Champ libre, 1977 (qui réunit: «Au pays du grand mensonge» (1938), augmenté d'un chapitre, et «Sibérie, terre de l'exil et de l'industrialisation»).
- Istrati, Panaït (1929): *Vers l'autre flamme*. T.1. *Après seize mois dans l'U.R.S.S.*, T.2. *Soviet 1929*, T.3. *La Russie nue*, Paris: éditions Rieder, réédition *Vers l'autre flamme, seize mois dans l'U.R.S.S., 1927-1928 (Confession pour vaincus)*, Paris: Union Générale d'Édition, 1980, réédition complétée par de nombreux documents annexes, Paris: Gallimard, 1987.
- Serge, Victor (2010): *Mémoires d'un révolutionnaire (1905-1945)* [Paris : Le Seuil. 1951], Montréal, Lux Québec.
- S'il était minuit dans le siècle* (1939). Paris : Grasset.
- L'Affaire Toulaev* (1948). Paris : Le Seuil.
- Les Révolutionnaires* (1980). Paris : Le Seuil.

Alain Vuillemin

PANAÏT ISTRATI, VICTOR SERGE, BORIS SOUVARINE AND ANTE CILIGA: FOUR TESTIMONIES IN FRENCH ABOUT THE «COUNTRY OF THE DISCONCERTING LIE»

SUMMARY

Some books, like cries of alarm, should be read again, even though they have been forgotten. They were works of French-speaking intellectuals coming from central and south-eastern Europe, Croatian, Romanian, Russian, Ukrainian, fascinated for some time by the Russian Revolution of 1917. They were disappointed and reported their disappointment in *The Russian Enigma* (1938) and *Dix ans au pays du mensonge déconcertant* («Ten Years in the Country of Disconcerting Lies» (1977), Ante Ciliga's memoirs, in *To the Other Flame* and *The Confession of a Loser* (1929, published also as *Russia unveiled: 1927-1930, 1941*), written in three hands by Panaït Istrati, Victor Serge and Boris Souvarine but signed by Panaït Istrati alone, and subsequently in Victor Serge's two novels: If it was *Midnight in the Century* (1939), and *The Case of Comrade Tulayev* (1948). What is revealed in these stories in French about the «land of disconcerting lies», Stalinist Russia?

Key words: francophony, novel, memoirs, Revolution, Stalinist Russia, Ante Ciliga, Panaït Istrati, Victor Serge, Boris Souvarine

Jelena Novaković
Université de Belgrade
Faculté de Philologie
novakovicj@sbb.rs

LE PROBLÈME DE L'ALTÉRITÉ DANS LES ROMANS DE VLADAN RADOMAN

Cette communication se propose d'examiner le problème de l'altérité dans les romans de Vladan Radoman, écrivain migrant d'origine serbe, d'expression française. L'auteur examine surtout son roman *Les Jeunes filles de Belgrade ne m'ont jamais aimé* où l'altérité se rattache à la migration et à l'exil et où elle est désignée par le mot «idiot» qui renvoie au roman éponyme de Dostoïevski, mais aussi à une suite de romans dont les héros vivent, d'une manière ou d'une autre, en marge de la société.

Mots clefs: altérité, identité, idiot, migration, exil, écriture, roman.

Écrivain français d'origine serbe, médecin de profession, spécialiste en anesthesiologie et réanimation, cofondateur de «Médecins sans frontières», Vladan Radoman introduit dans ses romans et ses récits des éléments autobiographiques et traite du problème de l'altérité qui est étroitement lié à son expérience de migration, mais qui relève aussi de sa nature profonde. Écartelé entre deux langues, la langue maternelle et la langue d'adoption, coupé de ses racines affectives, il dépasse sa situation «schizophrénique», pour employer le mot de Marco Micone (Novelli 2000: 179), par son écriture, par la mise en mots de son expérience, qui nourrit le présent de l'héritage d'un passé délaissé mais gravé dans sa mémoire. Dans ses romans les éléments autobiographiques sont présentés par un procédé qu'on pourrait qualifier de réalisme subjectif, c'est-à-dire du point de vue d'un narrateur qui parle à la première personne et qui est en même temps le personnage principal. Le rejet du narrateur omniscient au profit d'un narrateur souvent mal informé, étranger, différent de son entourage, autre, donne la possibilité à l'auteur de prendre une distance affective à l'égard des problèmes qui le touchent lui-même et de les traiter avec ironie et humour.

ALTÉRITÉ ET EXPÉRIENCE DE MIGRATION

Le héros du roman *Luciole de glace*, Dong, est un réfugié du Vietnam, un «ex-boat-people», un «homme du bateau», c'est-à-dire un des Vietnamiens qui se sont enfuis en bateaux après l'avènement des communistes au pouvoir. Il est à la

fois un narrateur naïf, voire infantile¹, dont l'incompréhension, réelle ou apparente, de la réalité de sa nouvelle patrie et la curiosité naïve et parfois indiscrete pour tout ce qui est différent de ce que le sens commun considère comme normal, introduit dans le roman une dose d'ironie fine et d'humour léger qui compense le tragique de son destin et adoucit les malheurs qui l'assaillent. La distance affective qu'il semble prendre par rapport à sa nouvelle patrie lui donne aussi la possibilité de considérer ses coutumes d'un point de vue qui sort de l'ordinaire et qui montre leur relativité, ce qui n'est pas sans rappeler le procédé de Montesquieu dans *Les Lettres persanes*.

Au destin de Dong se joint le destin de son père adoptif, un autre immigrant, né en Croatie de père russe et de mère serbe², et qui mène dans sa nouvelle patrie une vie double, celle que lui imposent les nouvelles circonstances dans le nouveau milieu et celle qui prend la forme des souvenirs de son ancienne patrie et de la nostalgie du passé, pour renforcer le sentiment d'altérité qui imprègne ce roman et qui est non seulement une source de souffrances, mais aussi une voie vers la vraie connaissance qui a parfois un côté subversif. Si l'immigrant est différent, marqué, donc autre par rapport à son nouvel entourage, il est aussi enrichi par son expérience migratoire qui lui donne la possibilité de surmonter sa différence et de s'ouvrir aux autres, ce qui n'est pas sans rappeler l'expérience de l'auteur lui-même qui a eu l'occasion, grâce à ses missions en Afrique et au Vietnam, de rencontrer différents personnages et différentes cultures. Dans cette perspective, l'altérité apparaît comme un privilège qui rend possible l'enrichissement de ses connaissances et le changement de son comportement.

En plus, l'altérité de Dong est renforcée par une marque physique, par une cicatrice qui le distingue des gens dit «normaux» et qui l'éloigne non seulement de ceux qui l'entourent dans sa nouvelle patrie, mais aussi des gens dans son pays d'origine. Par ce trait, il s'associe à une suite de personnages «marqués», créés par différents auteurs contemporains, telle la naine Céline dans *Le Cahier noir* (2003) de Michel Tremblay, ou bien les héroïnes de *La Belle Bête* (1959) de Marie-Claire Blais et de *La Disgrâce* (1980) de Nicole Avril, qui se distinguent de leur entourage par leur extrême laideur, personnages à qui leur défaut physique donne la possibilité de prendre du recul par rapport aux autres et de remarquer ce qui passe inaperçu pour ceux-ci.

ALTÉRITÉ – CARACTÉRISTIQUE DU PERSONNAGE

L'altérité relève non seulement de l'expérience de migration et d'exil, ou des tares physiques, mais aussi des changements de circonstances sociales et politiques ou de certains traits de caractère, comme le montre bien le roman *Les Filles de Belgrade ne m'ont jamais aimé* dont le foyer narratif est, cette fois aussi,

¹ L'infantilité est suggérée aussi par le jeu avec son âge, il a 15 ans et il dit qu'il en a 9.

² Pour les éléments serbes dans les œuvres de V. Radoman voir l'article de M. Pavlović „Francusko-srpski romani dr Vladana Radomana“, in Pavlović 2000: 180-254.

le personnage principal, Traïko Traïkovitch. Mais les circonstances sociales, historiques et politiques dans lesquelles il vit sont tout à fait différentes de celles dans lesquelles vit Dong. Il s'agit de la Yougoslavie de Tito dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale et cette situation locale prend un caractère universel pour représenter l'altérité comme un fait existentiel. Lorsque le plus âgé des trois hommes qui surviennent à l'improviste, demande s'il est malade, le grand-père de Traïko répond: «De la tête. Dieu l'a fait ainsi» (Radoman 1991: 63), pour souligner que sa différence provient de sa nature profonde.

Enfant sans père, petit fils d'un homme considéré comme «ennemi du peuple» (Radoman 1991: 65) et mis en prison par le régime communiste, exposé à la haine de ses représentants, le narrateur apparaît dès sa première jeunesse comme une personne écartée du groupe, comme un «déraciné» (87), comme un paria. Il est «nul au football et encore plus mauvais aux échecs» (77), incapable de s'intégrer dans les jeux de ses camarades, de s'«adapter», de «vivre, jouer, [s]'amuser, [se] battre comme tous les enfants de [son] âge» (87). Il ressent un «ennui extrême» pendant les cours, les professeurs n'attendent plus rien de lui, il passe d'une classe à l'autre avec les notes les plus basses, même en français qu'il connaît pourtant bien, ayant une bonne prononciation et un vocabulaire probablement plus riche que celui de Mme Truc qui lui enseigne cette langue – «pour l'impressionner, je me servais souvent de l'imparfait du subjonctif» (110) – et qui lui accorde invariablement 3 – passable.

Dans la vie de Traïko il y a trois «malentendus»: les choses, les filles et l'argent. «En ma présence les choses passaient outre leur différence, oubliant pendant quelques instants leur rang hiérarchique pour se liguier contre moi» (115), dit-il. Les serrures se grippent, les clefs se tordent, les portes claquent au nez par des courants d'air subits et mystérieux, les appareils comme les radios, les photos ou les ascenseurs refusent d'obéir à sa sollicitation et entrent en rébellion ouverte (116). À Belgrade, il n'a pas de succès avec les filles, qui ne l'«ont jamais aimé», comme l'indique le titre du roman et comme le constate le narrateur lui-même (117). Encore étudiant, il est déjà endetté, mais il n'ose pas demander de l'argent à son oncle qui, devenu ingénieur spécialisé en grosses machines, a épousé la fille d'un marchand de grains et a repris son affaire, ce qui lui a valu le mépris de Yovanka (la mère de Traïko) qui considère que l'argent est «sale» et «puant» et qu'il corrompt les âmes (112).

C'est ainsi que l'altérité est la marque indélébile que porte toute la famille du narrateur pour laquelle elle n'est pas seulement la conséquence de circonstances objectives, mais aussi un choix délibéré. Sa mère ne fête pas Pâques «uniquement pour ne pas faire comme tout le monde» (67) et son grand-père Lazar, qui lui a «inculqué ce précepte», considère que «le seul moyen de ne pas perdre son âme», c'est de «bien observer les autres, et de tout faire pour ne pas leur ressembler» (67). Le fait que Lazar soit qualifié de «koulak»³ et qu'il soit mis en prison par

³ Ce mot désignait, de façon péjorative, dans l'Empire russe, un paysan qui possédait de grandes fermes dans lesquelles il faisait travailler des ouvriers agricoles salariés.

les pouvoirs communistes, contribue à l'isolation de la famille dont l'altérité, considérée du point de vue du régime communiste, prend un aspect subversif. C'est ainsi que, le vendredi saint, lorsque le professeur fait cours sur la religion, la caractérisant d'«opium du peuple» et qu'il force les trois élèves orthodoxes qui font maigre à manger pour le goûter un morceau de viande, le narrateur a un geste de révolte: «Je pensai qu'il s'agissait, en fait, d'une espèce de communion, où lui, prêtre d'une religion nouvelle, testait avec ses hosties la force de notre foi» (68), dit-il et, sans réfléchir, il crache sur la table. Son comportement lui vaut une gifle et, plus tard, la «caractéristique»⁴ d'«élément incertain, à surveiller» (79).

ALTÉRITÉ, ÉTRANGETÉ, IDIOTIE, FOLIE

L'altérité se présente aussi sous forme de folie, comme le montre l'épisode chez le médecin chez qui le narrateur a emmené son fils. Ce médecin constate que le trouble de celui-ci n'est que secondaire par rapport à sa maladie propre, «une névrose maniaco-dépressive à tendance schizophrène» (235), c'est-à-dire une folie qui pourrait être considérée aussi, comme l'a montré le livre de Michel Foucault, comme un moyen de connaissance et comme une vérité autre qui met en question les règles admises, ce qui entraîne l'exclusion et la rectification du sujet qui en est atteint. Le narrateur se sent bien parmi les malades mentaux qui l'aiment, se confie à lui, lui racontent leurs délires, lui décrivent leurs angoisses et leurs hallucinations, si bien qu'il se demande «pourquoi on s'acharnait tant à les guérir» (151).

Incapable de s'intégrer dans la collectivité, le narrateur acquiert la «réputation de débile léger» (81), de «crétin savant» (137), d'«étranger», d'«idiot». Cette réputation est définitivement établie après le jour où le professeur de l'histoire l'interroge au sujet de la révolte de Matija Gubets⁵, qui fut ligoté sur un tronc en fer et couronné de lauriers métalliques chauffés à blanc. A la question de savoir comment celui-ci est mort, tout en connaissant bien son destin, le narrateur répond, en répétant la phrase soufflée par son camarade Branko: «sur la chaise électrique» (81-82). Et, un autre jour, pendant la leçon de géographie, il dit que Paris se trouve sur la Tamise, en répétant cette fois aussi les mots soufflés par son camarade, ce qui lui vaut le qualificatif d'idiot de la part du professeur. Il commente cet évènement de la manière suivante:

Réconcilié avec l'idée d'être un idiot et probablement incurable, je m'obstinais à chercher une faille, une issue salvatrice dans cette muraille invisible dressée tout autour sur les collines de Belgrade. C'est après avoir été traité ainsi par le professeur de géographie, que je cherchai l'explication dans le Littré de Geca Kon. Idiot: stupide, dépourvu de bon sens. Le grain de sel ajouté par Voltaire pour me consoler – «isolé, retiré du monde»⁶ – ne fit qu'accroître mon désarroi» (107-108).

⁴ «Karakteristika» – sorte de curriculum vitae obligatoire pour l'admission parmi les pionniers de Tito» (77).

⁵ Matija Gubec est le chef d'un soulèvement paysan croate et slovène réprimé dans le sang à Stubičke Toplice le 9 février 1573.

⁶ Nous avons trouvé cette citation dans: Voltaire 1835, 157.

Le mot «idiot», qui désigne en psychologie et en défectologie une personne atteinte d'une insuffisance mentale congénitale ou acquise et dans l'emploi quotidien une personne dénuée d'intelligence et de bon sens, un crétin ou un imbécile, est employé d'abord dans son sens habituel, voire banal, comme le confirme la suite de la réflexion du narrateur:

L'incident géographique était encore un coup fourré de Branko. Me faire dire à moi, le petit-fils de Lazar Traïkovitch qui se prétendait à moitié français, me souffler et me faire répéter à moi qui ai déjà lu tout Balzac et Zola, que Paris se trouve sur la Tamise, il fallait vraiment que je fusse un idiot (108).

Inférieur par rapport à son entourage à cause de son incapacité à s'intégrer au groupe et à suivre le principe de réalité dans la vie de tous les jours – «Idiot, [...]. Il faut te défendre. Plains-toi au directeur. Cette fois-ci tu avais vraiment mérité la note d'excellence» (110), lui dit son camarade Branko en constatant qu'il n'a pas reçu la note qu'il a méritée. – le narrateur est pourtant supérieur aux gens de son entourage du point de vue intellectuel. Encore enfant, il lit *Guerre et Paix* (34) et *Anna Karénine* (36) de Tolstoï, tout Zola (108) et tout Balzac dont il identifie le personnage d'usurier, Gobseck, aux individus haïssables de la vie réelle, tel le professeur que les élèves appellent le Corniaud ou la fille qui a arrêté Lazar (111), il «dévore» un gros livre en une nuit (109), il lit Baudelaire, Rimbaud, Maupassant (133), aussi bien que les classiques serbes publiés chez Geca Kon (203), éditeur de renom, d'origine hongroise juive. Et il trouve le milieu qui convient à ses penchants dans un groupe d'étudiants de médecine qui, concentrés sur leurs études, semblent appartenir à un autre monde, à un monde qui est aussi le sien. «Un idiot comme moi pouvait très bien faire des études de médecine. Ça m'avait réchauffé le cœur de me trouver entouré, je ne dirais pas de mes semblables, mais d'une espèce très particulière d'isolés du monde» (122), dit-il. Et plus loin: «J'étais en train de devenir un idiot parfait, ne lisant plus que des livres de médecine, ne sortant plus même pour aller au cinéma, oubliant complètement mes rapports malheureux avec les filles» (129). Ce groupe d'«isolés» dans lequel il se meut est en même temps une élite, à laquelle appartient aussi l'éditeur Geca Kon auquel le narrateur voue un culte, tout en commençant à se douter qu'il est, lui aussi, un idiot (183).

Le mot «idiot» apparaît souvent dans un contexte plaisant, comme c'est bien le cas lorsque le narrateur dit qu'il aurait aimé avoir Anna Karénine comme maîtresse «si cette idiote avait su [l]'attendre» (61) ou lorsqu'il raconte l'histoire de son camarade Gédéon Smith, «un vrai, authentique, indiscutable idiot» (146), qui n'était pas un bon étudiant, mais qui s'était toujours rattrapé de justesse, grâce aux relations de sa mère. Ne se souvenant plus à quel malade il fallait administrer un lavement, celui-ci prend la décision de purger tous les patients de l'établissement et, au moment critique d'une opération, abandonne les écarteurs pour se jeter à genoux et entonner à pleins poumons le cantique à la Sainte-Vierge.

Mais, même dans son emploi le plus banal, le mot «idiot» garde son sens étymologique, pour désigner celui qui est étranger, différent, autre. C'est dans ce sens là que le narrateur l'emploie en parlant de ses expériences avec les femmes:

C'est en aimant la sourde-muette que je compris qu'en tant qu'idiot, j'étais étranger ici. Je serais ailleurs probablement tout aussi idiot et encore plus étranger. Un vrai étrange étranger. Avec un accent, une élocution difficile mais charmante, un passé compliqué et mystérieux et un avenir forcément tragique. (119).

Ayant immigré en France, il va épouser Joséphine Beauharnais Ohlulu, une femme noire, au comportement libre, mais aussi, comme lui, «une vraie, une étrange étrangère» (181), donc différente par rapport au milieu dans lequel elle vit.

Les mots «idiot» et «étranger», qui apparaissent dans ce roman à plusieurs reprises, pourraient être considérés comme des indicateurs intertextuels qui renvoient à *L'Idiot* de Dostoïevski et à *L'Étranger* de Camus, deux romans qui font partie de l'héritage culturel européen, voire mondial, confirmant l'idée des théoriciens de l'intertextualité, mais aussi de plusieurs écrivains, que nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et qu'il porte toujours la trace d'une tradition avec laquelle il entretient un dialogue. «L'objet du discours d'un locuteur, quel qu'il soit, n'est pas objet de discours pour la première fois dans un énoncé donné» et «le locuteur n'est pas le premier à en parler», dit Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique de la création verbale* (Cité dans Piégay-Gross: 26). «Dès que nous nous mettons à penser à n'importe quel sujet, nous nous heurtons à ceux qui y ont pensé avant nous», dit l'écrivain et poète serbe Jovan Hristić (Pantić 1997: 23).

Le point de départ de ces relations intertextuelles qui s'établissent entre différentes oeuvres pourrait être la volonté de l'auteur lui-même qui se réfère ouvertement à un autre écrivain, comme c'est bien le cas de Vladan Radoman qui renvoie explicitement à Dostoïevski, en plaçant parfois ses références dans un cotexte gastronomique, donc plaisant et en les liant à l'éditeur Geca Kon, personification de la multiculturalité, mais aussi, comme Dostoïevski, de la souffrance, car il fut persécuté et tué en 1941 à cause de son origine juive. Le narrateur découvre «avec délice» que *L'Idiot* «avait goûté le chocolat», que *Le Joueur* avait mangé «des noisettes grillées», que *Les Frères Karamazov* «avaient dû abuser du porto» (Radoman 1991: 109) et que l'écrivain russe et l'éditeur serbe «devaient être pour quelque chose» dans son «attitude fort immodeste» qui consiste à «oublier sa véritable condition» et que «même un idiot» comme lui «pouvait être atteint de la maladie d'orgueil» (137).

Les références sont parfois implicites et se présentent sous forme de trait de caractère du héros. Lorsqu'il apprend de sa mère que son grand-père Lazar est mort en prison, victime du régime communiste et qu'il est enterré dans une fosse commune et lorsque sa mère lui dit qu'autrefois une mère lui aurait demandé de le venger, mais que les temps ont changé et que sa vengeance sera de devenir un homme, un médecin s'il veut lui faire plaisir, il y voit une nouvelle confirmation d'être un idiot, car il ne pourrait jamais ressentir de la haine, ce qui serait, d'après

son professeur de biologie, «une tare générique» et d'après Madame Truc «qui se mêlait de tout et se déclarait darwiniste convaincue», «une mutation» (111).

L'incapacité de haïr aussi bien que le mot «idiot» lui-même, renvoient au prince Mychkine, le héros de *L'Idiot* de Dostoïevski, un être fondamentalement bon, doué d'une capacité de pardonner que ne possède que Jésus-Christ, mais dont la bonté et la spontanéité confinent à la naïveté et à l'idiotie et bouleversent les conventions, si bien que, malgré son caractère débonnaire, il ne tarde pas à se créer des ennemis.

Un «idiot» apparaît aussi dans *Le Vent* de Claude Simon qui est, selon les mots de l'auteur lui-même, un «remake» du roman de Dostoïevski. Son héros, Antoine Montès, est qualifié par les autres personnages d'«idiot» parce que ses actes ne sont pas inspirés par l'intérêt comme c'est bien le cas de beaucoup de monde, mais aussi de «saint», mot qui renvoie à l'aspect christique du prince Mychkine, mais qui prend aussi un sens ironique. Un «idiot» est aussi un «étranger», comme le protagoniste de *L'Étranger* d'Albert Camus, Meursault, qui ne se conforme pas, lui non plus, aux canons de la morale sociale et semble aliéné par rapport au monde et à lui-même. Si Vladan Radoman ne se réfère pas explicitement à Camus, le mot «étranger» lui-même, qui n'est plus, pour ainsi dire, innocent après la parution de ce roman, connote l'altérité comme un fait existentiel. De plus, le moment où le narrateur, voyant dans la glace le premier poil blanc sur sa tempe, comprend que «le temps d'un étranger ne devait pas s'écouler à la même vitesse que celui d'un vrai Français de France» (Radoman 1991: 185) et se rend compte de «cet idiot de temps» (186), c'est-à-dire de la fuite du temps, trouvant qu'il «devrait être interdit aux étrangers, surtout s'ils sont aussi idiots que [lui], de dépasser un certain seuil de connaissance» (188), ce moment décisif donc n'est pas sans rappeler la scène de *L'Étranger* où Meursault se confronte à sa propre image reflétée dans sa gamelle de fer, découvrant les changements qu'il a subis au cours de son séjour en prison (Camus 1957: 119). Le narrateur de Radoman joue avec le double sens du mot «étranger», en introduisant des allusions qui renvoient au sens littéral de ce mot et à sa propre expérience migratoire.

Tout en présentant des protagonistes dont l'altérité, qui prend différentes formes, est la cause des malheurs, ces quatre auteurs ont différents objectifs. Dostoïevski veut montrer que la bonté semblable à celle de Christ est possible et donner une preuve littéraire du sens du christianisme; Claude Simon exprime le destin tragique de l'homme, soumis aux ravages du temps et voué à la mort; Camus représente l'homme qui prend conscience de l'absurde, tandis que Vladan Radoman transpose dans son roman son propre «déracinement» (Radoman 1991: 87) qui découle de sa nature profonde, mais aussi de son expérience de migration. Dans cette perspective, le mot «idiot» se rattache plus au sentiment d'étrangeté et d'aliénation de l'individu par rapport au groupe dans lequel il vit qu'à l'insuffisance intellectuelle dont il est question, par exemple, dans *L'Idiot de la famille* de Sartre qui examine le roman de Flaubert *Bouvard et Pécuchet* dont les protagonistes sont deux imbéciles qui incarnent la soif de la connaissance et le rassasiement de la bêtise et qui ne sont pas sans rappeler l'Autodidacte de *La Nausée*.

C'est ainsi que l'interaction textuelle, qui se produit à l'intérieur du roman *Les Filles de Belgrade ne m'ont jamais aimé*, est aussi un jeu avec identité et altérité, car les sujets et les mots des autres se présentent comme les expressions du moi de l'auteur lui-même dont les rapports avec ceux-ci s'inscrivent dans le texte même. L'écrivain dépasse son isolement par l'écriture, en racontant son histoire aux autres et en établissant une communication avec eux par son récit. Cet aspect salvateur de la narration est suggéré à la fin du roman, toujours avec une distance humoristique, lorsque le narrateur, dans son effort de rendre «normal» son fils qui refuse de parler, rejette les méthodes de la médecine au profit des méthodes naturelles et essaie de le soigner en lui racontant des histoires:

Nous ne chercherons plus à nous faire soigner. La science de ce médecin ne peut rien pour les vrais étranges étrangers comme nous. Je ne suis peut-être bon qu'à te raconter des histoires. Les vieilles bonnes histoires de Lazar. Un peu folles. Puisque cet homme croit que je suis..., comment déjà appelait-il cela, je ne peux pas te le répéter, disons que je suis un peu bizarre, mes histoires viennent forcément d'ailleurs. Veux-tu que je te narre la vie de mon père Zdravko ? – „*loche*“⁷, répondit double Z en suivant du regard d'envol des pigeons (236).

Les thèmes connus (idiotie, altérité étrangeté, folie, exil, rôle salvateur de l'écriture) s'actualisent dans le nouveau contexte des romans de Vladan Radoman d'une manière ironique et parodique pour désigner l'autre et le différent qui est un des principaux sujets des romans contemporains et qui connote presque toujours l'idée de la marginalité⁸.

BIBLIOGRAPHIE

- Bakhtine, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
 Camus, Albert (1957). *L'Étranger*. Paris: Gallimard.
 Dostoïevski, Fédor, Mikhaïlovitch (1999). *L'Idiot*. 2 vol. Arles: Actes Sud.
 Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
 Foucault, Michel (1961). *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge Classique*. Paris: Plon.
 Kristeva, Julia (1969). *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
 Novaković, Jelena (2005). «Le moi et les autres dans les œuvres de Négovan Rajic: aspects intertextuels», in *Other Language – Otherness in Canadian Culture / L'Autre langue – l'altérité dans la culture canadienne*. Éd. Vladislava Felbabov et Jelena Novaković, (Beograd: Yugoslav Association for Canadian Studies): 311-322.
 Novelli, Novella (2000). «Pour une nouvelle culture et une langue de la migration. Entretien avec Marco Micone», in *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Éd. Anne de Vaucher Gravili, (Venezia: Supernova): 163-182.
 Pantić, Mihaïlo (1997). «Dnevnik jednog putovanja. O poeziji Jovana Hristića», in *Poezija Jovana Hristića*. Éd. Slavko Gordić et Ivan Negrišorac, Novi Sad: Matica srpska.

⁷ En serbe, le mot «još» signifie «encore».

⁸ Comme, par exemple, *Le Procès-verbal* de Le Clézio (1963) ou *L'Emprise* de Gaëtan Brulotte (1979).

- Pavlović, Mihailo (2000). *Srpske teme u francuskom romanu XX veka*. Beograd: Čigoja štampa.
- Piégay-Gros, Nathalie (1996). *Introduction à l'Intertextualité*. Paris: Dunod.
- Radoman, Vladan (1991). *Les Filles de Belgrade ne m'ont jamais aimé*. Paris: Éditions de la Table ronde.
- Radoman, Vladan (1995). *La Luciole de glace*. Paris: Éditions de la Table ronde.
- Voltaire, François-Marie Arouet dit (1835). "Un chrétien contre six Juifs", in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris: Chez Furne.

Jelena Novaković

THE PROBLEM OF ALTERITY IN VLADAN RADOMAN'S NOVELS

SUMMARY

This paper deals with the problem of alterity in Vladan Radoman's novels, an immigrant writer of Serbian origin who has lived for a long time in France and has accepted French as his own language. The author explores his two novels *The Ice Firefly* and *Belgrade Girls Never Loved Me*, with the special focus on the last one. Both novels relate alterity to the experience of migration and exile, which in *The Ice Firefly* is also related to the bodily defect, the scar, which separates the main hero from the so-called "normal" people. In the novel *Belgrade Girls Never Loved Me*, the alterity is a characteristic of the very personality of the main hero who feels different in relation to other people in his surroundings and who always keeps a distance in relation to the social surroundings he lives in. The alterity is marked by the word "idiot" which is repeated in different situations, and which is associated to the well-known novel of Fyodor Dostoyevski with the same title, but also to the works of other writers whose heroes live, in one or the other way, at social margins.

Key words: alterity, identity, idiot, migration, exile, writing, novel.

Ljiljana Matic
Université de Novi Sad
Faculté de Philosophie
lilimat@open.telekom.rs

LA MANIÈRE DE PENSER L'AUTRE DE GAËTAN BRULOTTE DANS SON ROMAN *L'EMPRISE*

Gaëtan Brulotte, auteur d'une dizaine de livres, est une figure imposante de la littérature québécoise. Le personnage principal de son roman *L'Emprise*, Barnes est observé par un écrivain nommé Block en quête d'un nouveau personnage. Il confronte l'Autre en pensant: «Comment lui dire exactement ce que je pense et ce que je veux lui faire passer comme message ?» Dans cet essai, nous proposons la réponse à ses questions en nous inspirant de la phrase de Victor Hugo dans les *Contemplations*: «Ah! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi!»

Mots-clefs: littérature québécoise, individu et société, Autre et autrui

Force est de constater que les termes et concepts scientifiques manquent dès qu'il est question de l'accès à la vie mentale de l'autre et des influences mutuelles entre le psychisme de deux individus: la perception ne convient pas plus que la représentation, l'intuition comme l'impression restent vagues et descriptives, la référence à l'émotion perçue n'est pas plus éclairante. Très schématiquement, deux perspectives proposent une représentation des processus inter-psychiques ou co-psychiques. Acte de langage et acte moteur proposent seuls aujourd'hui un substrat réaliste au processus qui nous permet de partager partiellement l'activité mentale d'autrui, comme à autrui de partager la nôtre. Langage et action suggèrent ainsi deux modèles de compréhension de l'intersubjectivité.

L'écriture est une activité à la fois ludique et complexe. Écrire n'est pas anodin... Il s'agit d'officialiser une pensée, de la rendre visible et concrète, parfois définitivement. Gaëtan Brulotte, auteur d'une dizaine de livres, est une figure imposante de la littérature québécoise. Le personnage principal de son roman *L'Emprise*, Barnes est observé par un écrivain nommé Block en quête d'un nouveau personnage. D'autre part, l'héroïne est appelée Berthe et le romancier s'appelle Brulotte. L'écrivain parle de l'indécence de la lettre B à cause de ses courbures et, en excellent connaisseur de la langue, il écrit une page soi-disant tirée du roman de Barnes exigeant du traducteur de la bravoure pour traduire dans sa propre langue 53 mots commençant par l'obscène lettre B. Le roman *L'Emprise* est un livre pour connaisseurs des finesses de la langue française, puisque déjà le mot

du titre est difficilement traduisible, signifiant en même temps domination intellectuelle ou morale, influence mutuelle des personnages l'un sur l'autre ainsi que influence voulue du narrateur sur ses narrataires. Instinctivement, le romancier sait que son écrit va avoir un impact sur son lecteur. Et cela est dérangent. Il confronte l'Autre en pensant: «Comment lui dire exactement ce que je pense et ce que je veux lui faire passer comme message ?» Dans cet essai, nous proposons une réponse à ses questions en nous inspirant de la phrase de Victor Hugo dans les *Contemplations*: «Ah! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi!»

C'est avec raison que Stephan Smith, dans son «Essai critique sur l'œuvre de Gaëtan Brulotte», insiste sur l'importance de l'Autre et du je, soit entre les personnages et leur auteur:

Parmi les figures les plus marquantes de l'œuvre de Gaëtan Brulotte, celle du double s'avère de toute première importance, et par la fréquence dont l'auteur s'en sert et par l'ouverture qu'elle nous offre sur d'autres thématiques capitales de cet univers de l'imaginaire. Brulotte lui-même, dans ses écrits et ses essais autocritiques, reconnaît à maintes reprises le rôle que tient ce motif dans sa production. Dans *L'Emprise*, son troisième roman, mais le seul qu'il a choisi jusqu'à présent de faire publier, le thème du double fonctionne comme «thème dominant de ce roman.»¹ (Smith 1992)

Les critiques littéraires constatent le grand nombre de doubles transparents de Brulotte qui peuplent sa fiction et l'écrivain lui-même confirme dans son manuscrit que «les dédoublements des situations et des êtres [...] foisonnent avec leur effet de miroir» (83) non seulement dans *L'Emprise*, mais aussi dans *Ce qui nous tient*. L'auteur, le narrateur et ses personnages, ils sont lui et moi si différents et si proches à la fois. L'Autre, le double ou le moi caché de l'écrivain, le Narcisse ou le Sisyphe des personnages principaux, c'est le champ d'intérêt de Gaëtan Brulotte. Marcel Nadeau fait son éloge aussi bien de l'écrivain que de son ouvrage romanesque:

Avec *L'Emprise*, Gaëtan Brulotte se révèle un remarquable sourcier des profondeurs de l'âme humaine. (...). Il livre des observations essentielles sur les dynamismes, les obsessions, les régressions d'un double personnage. (...) Ce roman reste unique pour tenter de cerner les lois et les prolongements de tout narcissisme. (Nadeau 1979)

Dans sa personne, Brulotte unit plusieurs personnalités: il est écrivain, enseignant, chercheur et critique littéraire. Toutes ces activités influencent sa production artistique et l'aident à bien observer autrui, à changer la réalité perçue à l'aide de l'imagination créatrice, à bien juger les écrits des autres et à s'en inspirer. Au dire de Brulotte lui-même, l'écrivain est «un auteur qui a une certaine fonction symbolique» et qui «a développé un style personnel et une vision du monde».

¹ Le syntagme est de Gaëtan Brulotte: *Complément circonstanciel: essai de parafiction*, ms., 73. Il s'agit d'écrits essentiellement autocritiques et autobiographiques que Brulotte hésite à faire publier, mais qu'il a eu l'amabilité de nous transmettre sous forme manuscrite.

(Brulotte 1997: 47) Encore adolescent, à 16 ou à 17 ans, il avait compris que la littérature est sa vie et depuis, il ne cesse pas d'écrire. À la question de Normand Desjardins, dans *Nos livres – Notre choix*, en mars 1983, que représente écrire pour lui, Brulotte répond:

Écrire, c'est une manière de vivre... l'écrivain explore le vécu, part à la recherche de certains inconnus sur l'homme, patrouille dans le réel et l'irréel, vadrouille dans les rues de la vie, traque les possibles, capte les instants d'existence, les raconte, les dit, les soupèse, les délire, les retourne en tous sens, les scrute en détails. Sa réflexion s'exerce sur l'humain...

Cet humain, cet autrui, c'est d'abord l'autre, le différent. Mais, l'altérité ne suffit pas à caractériser autrui. Car s'il est autre que moi, il est aussi et en même temps mon semblable. Il est *alter ego*, c'est-à-dire un autre moi et un autre que moi. Autrui est donc à la fois le même et l'autre. Il s'agit de montrer qu'autrui est celui que je rencontre, est un autre moi et moi-même. Il faut savoir faire une distinction entre autrui, l'autre et les autres et ne pas confondre la notion d'autrui avec celles de «prochain» ou de «semblable». Chez Descartes, par exemple, la conscience de soi est la première certitude; avec Hegel, autrui apparaît comme essentiel à la constitution même de la conscience de soi; Sartre à son tour fera d'autrui «le médiateur indispensable entre moi et moi-même» (Sartre 1976: 316) et du conflit la forme indépassable de mon rapport à l'autre. Mikhaïl Bakhtine pose que l'être humain n'existe qu'en dialogue: au sein de l'être, on trouve «l'autre», ou plutôt «l'autre» est en l'homme et le traverse constitutivement. Au fond de chaque homme, on découvre «l'autre» et vice versa. L'écriture de Brulotte fait toujours appel au lecteur à sentir et à vérifier dans sa propre expérience la réalité évoquée par le texte. *L'Emprise*, s'établissant sur un dialogue entre le – «je» – narrateur – créateur du texte et le – «vous» – lecteur, pourrait être considéré comme consécration entre l'auteur et le lecteur dans l'écriture brulotteienne.

Gaëtan Brulotte explore passionnément les zones les plus obscures de l'humain pour les rapprocher de ses narrataires et il croit que «le quotidien devient insolite lorsqu'il s'édifie en terrain étrange», et il sait que le regard doit se dégager de ses fonctions habituelles. Il ne cesse de répéter dans les entretiens qu'il donne en parlant de son écriture que «la littérature nous fait voir ce qu'on ne voit pas dans l'usure quotidien. L'écrivain a le devoir d'être attentif, d'être toujours en alerte, d'être constamment en état de lucidité». À son avis, l'écrivain doit être déraciné dans son âme, pratiquer la distance critique, le doute dérangeant, l'ironie décapante. Il doit être en marge de la société pour mieux l'observer, l'évaluer et la dire en toute liberté. Brulotte est persuadé que nous avons besoin de la littérature pour nous servir de phare, pour nous secouer, pour pointer certains aspects que nous ne voyons pas d'habitude. C'est pourquoi ses récits montrent la dégradation existentielle qui survient quand on évacue sa conscience, et cela pour souligner justement l'importance de la garder toujours en éveil.

Quand j'écris, je sens parfois mon équilibre intérieur chanceler dans une sorte de douce folie, comme mon personnage d'exalté. C'est une véritable exaltation intérieure et cette douce folie est nécessaire à la création. Elle permet d'activer certaines zones de soi qui resteraient léthargiques autrement. L'être humain a des capacités psychiques qu'il ignore encore et qui lui font parfois dépasser certaines limites reconnues. En ce sens, la littérature peut avoir des dimensions vertigineuses. (Gaudet 1990: 76-77)

Ses personnages sont souvent placés dans des situations-limites auxquelles ils ne se soumettent qu'extérieurement, parce que ces personnages sont des révoltés dans le fond. À son sens, l'écriture artistique est une forme d'interrogation sur le monde qui ouvre d'autres portes, qui mènent ailleurs, au-delà de la seule littérature. L'écrivain est déjà dans son travail de création une sorte de chercheur. Parlant de Block, l'écrivain dit:

J'ai moi-même mis en scène un personnage de romancier dans *L'Emprise* qui effectue des recherches sur un être qui le fascine et qu'il veut intégrer dans son prochain livre: il se documente sur lui, il étudie son langage du corps, il mène une enquête sociologique sur ses proches, etc. Le romancier est très souvent obligé de faire des recherches pour écrire ses livres. [À l'instar de Flaubert], j'ai été amené dans mon travail narratif à me documenter et à m'intéresser à d'autres domaines de recherches que la littérature. Comme la psychopathologie sexuelle (pour *L'Emprise*). (Brulotte 1990: 58)

Le personnage du romancier n'est pas sans attirer l'attention de la critique sur le rapport entre l'écrivain et son moi d'une part et de Block, qui a son double en Barnes, l'individu qu'il observe pour en faire le personnage de son roman à thèse. L'autre, c'est celui qui est différent de moi, qui m'est extérieur, ce non-moi. C'est une différence à laquelle on voudrait accéder pour qu'elle ne devienne que «mêmetée». Au fur et à mesure que le roman se développe, Block s'efforce de gommer la différence entre lui et Barnes pour se rapprocher de l'autre, pour s'intégrer à lui et pour qu'il l'intègre à son tour. Toutefois, il est inévitable de se demander à quel point l'écrivain s'identifie à son personnage et l'on cherche la réponse à la question «Qui imite qui ?» et «Qui est le double de qui ?» À propos de *L'Emprise*, Lemieux écrit: «C'est l'histoire d'un écrivain fasciné par son sujet et qui s'y laisse prendre comme dans une toile d'araignée. Il en meurt d'ailleurs dans un asile.» (Lemieux 1977) Il s'agit d'un roman-thèse sur le dur métier de romancier. C'est une réflexion intelligente sur le bonheur et le danger de parler des autres en même temps que de soi-même.

Conscient des questions que se posent certains critiques, Gaëtan Brulotte fait son Autoportrait et dans ce texte pertinent et ironique il propose des réponses à ces questions. Il n'est pas sans intérêt de noter qu'il y joue en se servant d'un «vous» et en offrant des réponses sous la forme des questions posées par un autre. Le romancier ressemble à son personnage par «la démesure, la vitesse, le mouvement, la précision maniaque, la fausse soumission, l'affirmation de la liberté, la dénonciation frénétique de tout ce qui la menace ou l'aliène. Non ?». «Votre personnage exhibitionniste, ce détraqué sexuel passionné par les femmes

et qui saute sur les passantes dans la rue, c'est un peu vous, avouez ?» «Et l'autre, le romancier fictif si intéressé par cet exhibitionniste, c'est un homosexuel refoulé, non ? et n'est-ce pas encore une projection de vous-même ?» (Brulotte 1984) Disons en passant qu'il est vrai que dans chaque personnage il y a un brin de son auteur et dans le cas de Brulotte c'est vrai aussi pour certains personnages de ses nouvelles. Cependant, c'est l'acte de l'imagination créatrice qui fait la différence entre la personne en chair et en os et des personnages, produits de ses observations, de ses souvenirs, de ses rêves éveillés.

Brulotte est tout cela et beaucoup plus: perfectionniste et allant jusqu'au bout dans ses recherches et analyses de personnages, il file ses métaphores obsédantes et fait passer son narrataire à travers le labyrinthe absurde du monde. Son écriture est en même temps classique – elle pourrait s'apparenter à celle d'un Stendhal ou d'un Flaubert – et moderne reflétant la manière de penser d'un Freud, Breton, Sartre, Barthes. Et pourtant, l'imaginaire de Brulotte est unique, personnel et inimitable lorsqu'il dévoile des problèmes de l'homme moderne et notamment ce décalage entre la raison et la folie. Malgré le fait que dans *L'Emprise* nous assistions au dédoublement surtout par l'optique de Block, le narrateur-créateur se fait sentir dans l'emploi abusif de cette deuxième lettre de l'alphabet, ce B indécent.

Michel Lord attire notre attention sur la répétition thématique et sur l'insistance de l'écrivain de nommer les personnages par la B symbolique:

Dès *L'Emprise* le motif thématique de la folie et celui plus formel du labyrinthe sont intimement entremêlés. L'œil du narrateur observe les allées et venues et des tourments de Block qui observe son double Barnes, personnage du roman que Block cherche à écrire, et qui à son tour observe Block pour alimenter son propre roman sur Block. Le serpent se mord la queue, mais au terme d'aventures et d'enquêtes qui se déroulent dans un lieu imprécis, mais combien quadrillé par les deux B (*alter ego* de Brulotte), entourés d'autres B (Barbara, amie de Block, Barnabé, un voisin, Berthe, sœur de Barnes). De la rue à l'asile d'aliénés (où Barnes est enfermé), en passant par l'appartement de Barnes que Block fait vider de tout son contenu, l'espace de *L'Emprise* symbolise les balises d'un monde affolant où les êtres circulent comme dans un lieu d'enfermement ambivalent. (Lord 2994: 12)

La seule constante dans ce va-et-vient entre la raison et la folie, l'indifférence de l'homme moderne et la souffrance de tout être sensible, c'est le discours personnel et l'imaginaire de l'écrivain.

Dans la suite de cet essai, nous nous proposons de passer à travers le labyrinthe à trois niveaux du roman. En effet, *L'Emprise* définit métaphoriquement le procès d'une écriture à travers la relation entre un écrivain, Block, et son personnage Barnes. La première étape se réalise dans la poursuite ambiguë du personnage par l'écrivain; la deuxième montre comment Barnes devient le double de Block; et dans la troisième, à mesure qu'avance le roman, Barnes apparaît semblable à Block et ce dernier devient de plus en plus l'autre.

En intellectuel perspicace et grand connaisseur de la littérature, Brulotte opte pour la forme traditionnelle de la narration à la troisième personne du singulier,

mais dès la première page de son roman il est évident que le romancier suit aussi le courant moderne faisant du lecteur son complice, cet autre qui peut participer à la création littéraire en imaginant les explications et la suite de l'aventure des personnages. Le personnage principal est cet humain, cet autre qui se signale dans la foule par son aspect physique, par sa manière de s'habiller et surtout par son comportement étrange. Il est différent des passants qui le voient dans la rue, dans la gare ou sur un square et cela provoque leur curiosité.

L'auteur Brulotte peint son personnage Paul Barnes à travers le regard de l'écrivain Charles Block, mais il le présente tel que les passants le voient:

On le regarde comme un fou, comme un mime ou comme un nouveau monument, autant de points de vue qui l'enrichissent ou l'appauvrissent selon la perspective. Mais cette immobilité permet de mieux remarquer les déformations de son corps: longues jambes, taille anormalement élevée, ventre rebondi, gros torse et tête bouffie comme une ampoule enfoncée dans ses épaules. (Brulotte 1988: 15)

Dès le début, il est évident que cet Autre est différent des passants ordinaires et «normaux» aussi bien par son aspect physique que par son comportement. L'on dirait qu'«une grande débâcle» semble ébranler la ville, cet organisme vivant dont les «artères» font passer «les troupes d'autos» (Brulotte 1988: 7) que Barnes épouille, écume et fait passer par «le tamis de sa conscience». Mais, si le quartier grouille d'activités, le personnage se fait remarquer par son immobilité et par ses vêtements: «pantalon rouge, veston bleu un peu raide, chemise boutonnée jusqu'au cou» (Brulotte 1988: 18) qu'il porte près d'un immeuble ou bien par «le vert violent de sa chemise» et «l'amarante triste de son pantalon». (Brulotte 1988: 75) Brulotte emploie métaphoriquement le syntagme «les ombres chinoises» pour signaler au lecteur qu'il assiste au théâtre d'ombres dont l'apparence changeante, transitoire et trompeuse d'une réalité feinte souligne l'étrangeté du personnage et pour faire comprendre pourquoi des gens s'enfuient car Barnes les épeure, adossé au mur à l'entrée d'un bâtiment, sans rien faire, sans rien dire et tout en regardant les gens passer. Il contraste avec la blancheur du mur et représente une ombre mystérieuse et ressemble plutôt à une statue qu'à un être humain. Son «menton frais rasé, luisant comme du marbre poli» (Brulotte 1988: 19) et son immobilité du Léopard contraste avec l'activité de la ville, représentée comme un organisme vivant. Et en hiver, pendant que la ville «s'insomme dans un provisoire cocon blanc», Barnes est là, debout, «comme un bloc» avec «ses longues mains de mica et ce visage pâle de plastique où brille la porcelaine de ses yeux» (Brulotte 1988: 9)

L'observateur de cette créature bizarre c'est l'écrivain Block en quête du personnage pour son prochain roman. D'après son aspect physique, sa manière de s'habiller et de se comporter, Block est le contraire de Barnes mais au fur et à mesure que l'action se déroule, il devient le double de Barnes pour terminer clochardisé et semblable à son proche qu'il observait obstinément et minutieusement. Le moustachu portait un complet, des souliers et un chapeau d'étoffe très

bourgeois intellectuel. Mais, pour pouvoir suivre vite son anti-héros, il doit changer son régime alimentaire ainsi que sa garde-robe:

L'influence de Barnes entraîne aussi une autre métamorphose, simplement vestimentaire celle-là, mais tout de même si étroitement liée à la personnalité de Block qu'il ne consent à l'accomplir qu'avec beaucoup de peine: il doit bientôt troquer le complet croisé et la cravate (son costume conformiste et habituel) pour une tenue plus relâchée, et préférer à la prestance urbaine le côté pratique (casquette de sport), chemise de couleur en coton, déboutonnée au cou, blouson léger de coutil, knickers et chaussettes au genou avec espadrilles (Brulotte 1988: 17)

En grand connaisseur de la peinture, Brulotte peint ses personnages – ces individus qui se distinguent bien dans la masse des citoyens et qui sautent aux yeux tous les deux par leur étrangeté par rapport aux autres passants. Barnes paraît poser pour Block et «il a l'air figé des personnages peints de Paul Delvaux». (Brulotte 1988: 15) Ailleurs l'écrivain Brulotte s'exprime par son personnage Block. S'interrogeant sur l'intérêt romanesque de la manie de Barnes qu'il analyse, Block se laisse guider dans son activité d'artiste par la réflexion de Montesquieu trouvée dans ses *Cahiers*: «Il faut toujours prendre un bon sujet: l'esprit que vous mettez dans un mauvais sujet est comme l'or que vous mettriez sur l'habit d'un mendiant; au lieu qu'un bon sujet semble vous élever sur ses ailes.» (Brulotte 1988: 28) Ce «bon sujet», c'est le problème de Barnes dans son orientation sexuelle et Brulotte le traite avec *maestria*, vu le fait qu'il a eu le rare privilège de faire sa thèse de doctorat avec Roland Barthes sur les *Œuvres de chair* et des *Figures du discours érotique* où il a démontré le don de traiter des sujets considérés tabous avec décence et avec une approche scientifique. Brulotte s'identifie avec Block qui, dans le roman, arrive à comprendre Barnes «de l'intérieur, selon cette méthode de connaissance qui lui est familière, le *haptisme*, et qui consiste à pénétrer dans un univers par le petit côté des choses». (Brulotte 1988: 33)

Barnes est «un pervers pauvre» (Brulotte 1988: 32) qui éprouve le besoin de s'exposer et de se masturber en public. La racine de son problème sexuel réside dans son passé où, à l'âge de six ans, le petit Paul est incité par sa sœur Berthe, plus vieille que lui et qui lui a montré ses parties génitales. Vers sa treizième année il découvre l'onanisme et «il aimait dégager son membre devant l'image de la Vierge Marie, suspendue au-dessus de son lit». (Brulotte 1988: 47) Divorcé d'avec son épouse, qui ne partageait pas «ses petites manies», Barnes quitte la maison, s'isole et, ressentant une répugnance très vive envers des prostituées, il devient exhibitionniste. Il est donc cet Autre par rapport au reste du monde trop timide pour approcher les femmes ou leur faire la cour, qui se contente de rechercher surtout des adultes et des inconnues pour s'exposer.

En écrivain méticuleux, Block découvre que Barnes a été enfermé pour la première fois à trente trois ans et que les médecins lui ont ordonné de porter une serviette à la main droite. Au moment où le romancier commence à l'observer Barnes a quarante cinq ans et est condamné à porter des serviettes dans les deux

mains, mais même cela ne l'empêche pas de s'adonner à son plaisir au square ou devant la gare routière. Il regarde des «masses de chair animée», suit «le relief corporel» (Brulotte 1988: 34) et il admire les formes féminines dont la description fait penser aux nues de Rubens ou de Buffet et y apaise sa passion.

Block, dont l'enfance s'était déroulée d'après les règles strictes des préjugés bourgeois, s'identifie de plus en plus avec son personnage *in spe*. Brulotte joue avec son lecteur en démontrant l'identification progressive de l'écrivain avec son personnage en indiquant qu'il a échangé son chapeau mou contre un chapeau de paille qu'il pose sur le gazon dans le square et contre un béret lors de sa visite au cinéma. À la fin du livre, après le suicide de Barnes auquel il a assisté assis sur une chaise dans la cour de la maison de santé, comme un spectateur au théâtre, Block imite son double en se tenant debout et la tête découverte devant l'entrée d'une entreprise. Dans ce rapport secret entre l'Autre et Autrui, c'est Block lui-même qui traite Barnes comme s'il était son propre double: pour la première fois il l'appelle ainsi en pensée lors de sa visite à l'hôpital où il s'est rendu pour persuader les médecins «de relâcher son *double*»² (Brulotte 1988: 46) Ailleurs: «Block rassemble des renseignements sur l'enfance de son double.» (Brulotte 1988: 54) ou encore: Block revoit son double en personne deux semaines «lentes, rampantes, sirupeuses», (Brulotte 1988: 70) plus tard. L'écrivain se rend au cinéma pour voir *L'arrangement* «drame psychologique écrit et réalisé par Elia Kazan, d'après son propre roman» et il est fasciné par le personnage d'Eddie car «il croit comprendre que la vie d'Eddie, c'est aussi un peu la sienne». (Brulotte 1988: 74) Le Moi, Nous, Lui, l'Autre s'entremêlent dans le roman et le message envoyé par le créateur et ses personnages, c'est que cette autre part de l'existence, excentrique, que chaque individu porte en elle et les fantasmes non avoués ne s'expriment pas autrement que par l'écriture. Block finit par comprendre qu'il vivra ses fictions en faisant coïncider l'imaginaire et la réalité. «Et cela, il le réaliserait peut-être avec son mystérieux personnage actuel, son double.» (Brulotte 1988: 75)

Block, alias Brulotte est l'avocat du diable. Il se documente sur des cas médicaux, il lit dans un vieux manuel du XIX^e siècle que «la masturbation se dénonce par le teint pâle de la face, ses yeux cernés et enfoncés; sa figure exprime un mélange confus de honte, de tristesse et de défiance» et il se demande «Serait-ce le portrait de Barnes ?» (Brulotte 1988: 32) En imagination, Block comprend Barnes et qui plus est, découvre en lui-même des penchants semblables. Il a compris que des passants prennent le Léopard, ce paresseux immobile et bizarre, pour un fou. D'autre part, Barnabé lui a dit que, en suivant les conseils des médecins, Barnes écrivait un roman «sur un être bizarre qu'il a repéré dans le quartier et qui serait une sorte de fou ou d'illuminé» (Brulotte 1988: 67) et Block comprend que son double écrivait un roman sur lui, l'ayant pris pour son personnage. Il s'agit d'une véritable emprise, le romancier et son personnage étant en même temps des sosies de l'Autre, son reflet dans le miroir et son double. Block se sentait depuis toujours «la vocation de l'écrivain» (Brulotte 1988: 70), Barnes a commencé à

² C'est Brulotte qui souligne.

écrire des «textes éducatifs» sur ses inclinations sexuelles et Brulotte nous donne une description clinique des malades. Le salut viendra par l'écriture, mais l'homme «y arriverait en vivant une folie, sa folie.» La question qui s'y pose, c'est de savoir à qui est cette folie, à Barnes ou à Block ? L'écrivain observe l'objet de son intérêt littéraire, il voit ses personnages comme des animaux ou comme des insectes, et pourtant, il s'agit bien de la peinture du tréfonds de l'âme humaine.

L'écrivain Barnes se retrouve «au centre d'une sorte d'enfer. Sans son double, il ne peut plus rien faire.» (Brulotte 1988: 57) À l'hôpital, il se présente sans raison comme le frère de Barnes. Finalement, après la mort de son double, il reprend sa place et répète ses gestes et ses tics. Il s'est converti en son Autre.

Tout comme son créateur, Block sent que le salut viendra par l'écriture. Mais, de nos jours, il est encore difficile de traiter la sexualité et surtout ses déviations. Avant d'entamer sa tâche, le romancier a constaté qu'«on fabrique des romans à deux sous avec des comportements sexuels un peu bizarres, mais rarement de grandes œuvres». (Brulotte 1988: 29) En bon connaisseur des humains, Gaëtan Brulotte sait éviter ce piège et met sur la scène du théâtre mondial l'image de l'Autre, qui pourrait être notre proche et notre semblable. Si ses personnages Barnes et Block parlent des médecins comme de «voleurs d'âmes», nous pourrions appeler leur créateur «peintre des âmes» et des passions humaines que l'Autre peut reconnaître comme les siennes propres. La preuve de la qualité de l'écriture de Gaëtan Brulotte est le Prix Robert Cliche qu'il a reçu pour son premier roman *L'Emprise*. Et chaque lecteur peut chercher sa propre réponse au défi de Victor Hugo: «Ah! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi!»

BIBLIOGRAPHIE

- Brulotte, Gaëtan (1984). «Autoportrait» in: «Gaëtan Brulotte. Québec français. 54: 48-85.
- Brulotte, Gaëtan (1988). *L'Emprise*. Montréal: Leméac.
- Brulotte, Gaëtan (1990). «L'écrivain savant». *LittéRéalité*. Vol. 9, n° 2: 47-64.
- Bakhtine, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*, Paris: Gallimard. Traduit par Alfreda Aucouturier.
- Gaudet, Gérald (1990). «Gaëtan Brulotte: «J'œuvre à décalquer les impressions pour te les diffracter en passion»». *XYZ. La revue de la nouvelle*. 24: 74-83.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1993). *La Phénoménologie de l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Lemieux, Louis-Guy (1977). «L'Emprise de Gaëtan Brulotte». *Le Soleil*.
- Lord, Michel (2004). «Gaëtan Brulotte: l'œil critique dans le labyrinthe absurde du monde». *Lettres québécoises, la revue de l'actualité littéraire*. 116: 12-13.
- Nadeau, Marcel (1979). «L'Emprise ou l'envers d'une psychiatrie», *Bulletin du Cercle Gabriel Marcel*, Trois-Rivières.
- Sartre, Jean-Paul (1976). *L'Être et le Néant*, Paris: Gallimard, coll. Tel,
- Smith, Stephan (1992). «Essai critique sur l'œuvre de Gaëtan Brulotte». In Fisher, Claudine, dir. *Gaëtan Brulotte: Une Nouvelle Écriture*. Ouvrage collectif de 17 universitaires de divers pays. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.

Ljiljana Matić

GAËTAN BRULOTTE'S MANNER OF THINKING THE OTHER
IN HIS NOVEL *L'EMPRISE (THE DOUBLE EXPOSURE)*

SUMMARY

Gaëtan Brulotte is a towering figure in Quebec literature and author of a dozen books. The main character of his novel *L'Emprise (The Double Exposure)*, Barnes, is observed by a writer named Block in quest of a new character. The author confronts the Other by thinking: "How to tell him exactly what I think and what I want to spend him as a message?" Gradually, as the novel develops, Block strives to erase the difference between him and Barnes to get closer to the other and to be integrated to him and to make him in his turn integrate him. However, it is inevitable that one wonders how much the writer identifies himself with his character and one seeks the answer to the question "Who imitates whom?" and "Who is whose double?" In this paper, we propose the answer to these questions drawing inspiration of Victor Hugo's words in his *Contemplations*: "Ah! Fool who think I'm not you!" The act of language and the motor act are today the only ones to provide a realistic substrate to the process that allows us to partially share the mental activity of the other, as well to the other to share ours. Language and action suggest so two models of comprehension of intersubjectivity.

Key words: Quebec literature, individual and society, Other and others

Julien Roumette
Université de Toulouse le Mirail, ELH-PLH
jujurou@aol.com

LES COULEURS DU JOUR DE ROMAIN GARY OU L'ADIEU AUX ARMES DE LA GÉNÉRATION DE LA FRANCE LIBRE

Romain Gary était un grand admirateur de l'œuvre d'Ernest Hemingway. Au début des années cinquante, s'inspirant de *L'Adieu aux armes*, il veut faire de son roman, *Les couleurs du jour* (1952), ce que le récit d'Hemingway avait été pour la Première Guerre mondiale: un bilan quelque peu désabusé de l'engagement dans la France libre et la Résistance, qui prend ses distances avec le ton épique, tourne le dos à la guerre, exalte l'amour par opposition à la fraternité guerrière. Le roman met en scène un personnage déchiré entre ces deux engagements, fraternel idéaliste et amoureux, ce déchirement ouvrant, dans une grande tradition littéraire, le retour à une certaine forme de romanesque débridé. Le roman de Gary fut un échec. À la fin des années soixante-dix, il le reprit, le modifiant profondément et le publiant sous un nouveau titre, *Les clowns lyriques*. Mais il est très révélateur d'une époque de doute et de deuil pour cette génération qui s'était engagée pour défendre un idéal pendant la guerre et que l'Histoire semble avoir laissé sur le rivage après la Libération.

Mots clés: Romain Gary, Ernest Hemingway, idéalisme, pacifisme, France libre, deuil de la Résistance, Les Couleurs du jour, L'Adieu aux armes

Dans les années d'après-guerre, Romain Gary est en rupture avec le gaullisme politique et ceux qui ont capitalisé sur leur rôle pendant la guerre pour faire carrière à la Libération. Son œuvre exprime l'amertume d'une génération qui s'est battue contre le nazisme par idéal et qui se sent volée par l'après-guerre. Gary décrira après coup les désillusions amères de l'après-guerre comme «une lente agonie»¹. La guerre froide a douché les espoirs de ce que l'on appelait dans les années trente «l'humanitarisme», d'entente entre les nations et de paix partagée.

Son premier roman, écrit pendant les combats, *Éducation européenne* (dont l'écriture est achevée en 1943) avait illustré les idéaux de la Résistance à travers une série de nouvelles enchâssées dans un récit principal. Mais dès les dernières pages de ce premier récit, les désillusions sur l'après-guerre pointaient. Le problème pour Gary était: comment survivre à un élan idéaliste, noble et désintéressé,

¹ À propos de Jean Seberg, sa seconde épouse, Gary écrit dans *Chien blanc*, en 1970: «Comme j'ai accompli mon parcours et mes culbutes fraternelles entre dix-sept et trente ans, et qu'il y a entre elle et moi vingt-quatre ans de différence, je refuse absolument de revivre *cette lente agonie* encore une fois. J'ai connu trop de chutes et je n'ai pas envie d'assister aux siennes.» (*Chien blanc*, «folio», p. 32).

qui s'est brisé sur le cynisme de la politique de la guerre froide, dont les acteurs n'hésitent pas à instrumentaliser les idéaux du combat contre le nazisme ?

Dans son second roman, Gary s'était tourné vers la génération d'après, la jeune fille qui vivait son adolescence et ses révoltes dans les années de la Libération. Dans une fuite en avant, les enfants de la guerre tentaient d'exister en marge de la société cynique d'après la Libération en formant une bande de voyous. Ils essayaient d'échapper aux règlements de compte de la génération précédente, sans y parvenir.

Au début des années cinquante, Gary se trouve dans une impasse littéraire. Le problème se pose à lui de rester prisonnier de la mémoire de son engagement dans la France Libre, auquel il tient plus que tout. Il risque de s'enfermer dans la commémoration d'un passé glorieux ou, pire, dans la posture du donneur de leçon amer et vindicatif, ce qui n'est pas un rôle très enviable. Il risque d'être staturé vivant par sa stature de héros de la guerre – il est Compagnon de la Libération, après tout, ce qui n'est pas rien en ces années-là.

Il décide d'affronter directement cette histoire qui menace de le paralyser. Symboliquement, il tue cette encombrante partie de lui-même en mettant en scène, par personnage interposé, le suicide de son personnage d'ancien combattant: ce sera *Les couleurs du jour*, son troisième roman, publié en 1952². Gary y dresse un bilan de son engagement, sept ans après la fin de la guerre. Il s'y démultiplie, donnant une partie de ses traits à quatre des personnages principaux. Deux de ses «avatars» sont des anciens combattants représentatifs de la génération qui s'est battue pendant la guerre d'Espagne aux côtés des Républicains, puis s'est, tout naturellement, engagée dans la Résistance et la France Libre – autant dire sa génération (et celle des aînés qu'il admire, comme Malraux)³.

Pour représenter le sentiment complexe qui l'habite dans ces années-là, Gary va tout naturellement chercher des modèles dans la littérature de l'après Première Guerre mondiale, celle qu'il a lue dans sa jeunesse – celle de ses études dans les années 1930. Il faut se rappeler qu'il a été marqué par un professeur de français, au lycée de Nice, qui était un invalide de guerre de la Première Guerre mondiale, M. Oriol, dont on peut penser qu'il a dû être particulièrement attentif aux récits sur la guerre. Parmi ceux-ci, le roman d'un écrivain combattant héroïque, qu'il admire beaucoup, Ernest Hemingway: *L'Adieu aux armes* (publié en 1929). Gary a sans doute voulu écrire, avec *Les couleurs du jour*, pour l'après Seconde Guerre mondiale ce qu'avait été *L'Adieu aux armes* après la Première Guerre mondiale

² *Les couleurs du jour* occupe une place à part dans l'œuvre de Gary. Ce dernier n'a jamais voulu le rééditer, contrairement à toutes les autres œuvres de cette période. Il l'a réécrit, considérablement modifié et re-publié sous un autre titre, *Les clowns lyriques*, 25 ans plus tard. Mais c'est dans la première version que l'on peut le mieux saisir à quoi Gary a cherché à répondre. Dans la suite de l'article, le titre *Les couleurs du jour* sera abrégé en *CJ*, pour les références, dans l'édition «folio» indiquée en bibliographie.

³ Le titre en lui-même inscrit la référence guerrière comme primordiale. Il fait référence aux combats aériens de la guerre, les couleurs en questions étant celles des fumigènes servant de code pour laisser passer les avions de retour de mission (*CJ*, p. 70-71).

dans les années 1920: un bilan en forme d'adieu à l'engagement militaire qui affirme la supériorité des valeurs de vie sur celles de mort.

GARY ET HEMINGWAY

Gary parle peu des écrivains contemporains. Hemingway est une des rares exceptions, sans doute parce que son admiration n'est pas sans mélange. Il lui consacre deux passages dans *La nuit sera calme*, notamment à *L'Adieu aux armes*:

J'ai rencontré Hemingway une ou deux fois chez les Leyland Heyward, mais je ne l'aimais pas. Il était profondément névrosé. [...] Il reste que *L'Adieu aux armes* est un des plus beaux romans d'amour du siècle et qu'on peut être un très grand écrivain et un assez pauvre type.⁴

Entre fascination et désaccord, la référence à Hemingway est donc ambivalente. Autant il admire le roman, autant il tient à marquer ses distances non seulement vis-à-vis de l'homme qu'était Hemingway, mais aussi, et surtout, vis-à-vis de ce qu'il a fini par incarner. C'est une référence problématique pour Gary: l'homme lui ressemble par le tempérament, le modèle de l'écrivain engagé l'attire, mais il en rejette aussi certains aspects. Reconnaisant une dette, il marque également ses distances.

Le personnage principal du roman de Gary, Rainier, est représentatif de cette ambivalence. Dès la première page, Gary le campe comme une caricature assez transparente de ce qu'incarne Hemingway: «Il était un simple aventurier. [...] Il aimait les courses de taureaux, la boxe, les femmes, les copains. Il aimait aussi la bagarre [...]» Pour aussitôt ajouter, un brin ironique: «Il était en somme un homme de son temps, c'est-à-dire, un dur. Pas trace d'illusion sur rien et virilité sur toute la ligne.» (CJ: 9)

Gary emprunte à Hemingway la structure du récit, qui présente le dilemme entre l'engagement volontaire dans un conflit et un grand amour. Les forces de la vie s'opposant à celles de la mort, l'amour à l'héroïsme. Hemingway, dans *L'Adieu aux armes*, fait un récit de guerre à partir duquel il construit une histoire d'amour. Le roman commence par décrire la vie sur le front, la blessure, puis le séjour à l'hôpital, le retour au front, puis la désertion et la fuite avec la femme aimée, Catherine. Le récit suit le cours chronologique des événements.

Gary choisit une construction différente. Il ne raconte pas la guerre, mais l'après-guerre. Celle-ci plane cependant sur tout le récit, non seulement à cause du passé des personnages, mais aussi parce que la rencontre amoureuse a lieu à un moment charnière dans la vie de Rainier, celui où il décide de se réengager pour retourner se battre dans une nouvelle guerre, la guerre de Corée, puis celle

⁴ Romain Gary, *La nuit sera calme*, abrégé par la suite en *N*, dans l'édition «folio» indiquée en bibliographie, p. 241-242. Autre référence directe à Hemingway: «L'hôtel des Théâtres à ce moment-là, c'était un de ces lieux et moments de Paris qui gardaient encore la trace du *Paris est une fête*, de Hemingway.» (*N*, 143).

du Vietnam. Comme chez Hemingway, c'est au moment de retourner au front que le dilemme se pose au personnage. C'est ce moment de crise, où l'amour remet en cause l'engagement, qui est au cœur du récit. Chez Hemingway, le récit s'étend sur plus d'une année (de la fin de l'été jusqu'à la fin de l'hiver suivant); chez Gary, il est concentré sur quelques jours.

Le titre anglais du roman d'Hemingway, *A Farewell to arms*, est un jeu de mots que ne rend pas sa traduction en français: «L'Adieu aux armes». «Hemingway y joue sur le double sens du mot «*arms*» qui signifie à la fois «armes» et «bras». Il s'agit donc à la fois d'un adieu aux armes et d'un adieu aux bras de Catherine, autrement dit d'un adieu à la guerre et à l'amour.» (R. Asselineau in Hemingway 1966: 1385). Gary construit son roman sur le même double adieu. Son personnage ne croit plus à la guerre, il se réengage sans illusions, totalement désespéré. Il rencontre l'amour juste avant de partir, le vit de façon intense avant d'y renoncer volontairement. La double thématique du roman d'Hemingway est ainsi reprise et sert de trame au récit de Gary.

Sauf que Gary inverse le dénouement: la femme aimée meurt à la fin de *L'Adieu aux armes*, et le héros reste seul; dans *Les couleurs du jour*, c'est l'homme qui meurt, dans une sorte de suicide idéaliste (non seulement il part au front malgré son amour, mais il y cherche une mort presque certaine) et la femme qui reste seule.

LE DISCOURS ANTI-MILITARISTE ET ANTI-HÉROÏQUE

Hemingway publie *L'Adieu aux armes* en 1929, onze ans après la fin du premier conflit mondial⁵. Le roman est en partie autobiographique. Hemingway y raconte, à travers l'expérience de son personnage, son engagement sur le front italien, pendant la Première Guerre mondiale. Il fait une peinture très noire et désillusionnée de la réalité de la guerre. Le héros, Frédéric Henry, n'est pas un soldat mobilisé. C'est un Américain qui s'est engagé volontairement, par idéalisme et par goût de l'aventure, aux côtés des Italiens, et qui a été affecté à la Croix-Rouge, comme officier sanitaire. Rien de glorieux dans le récit de sa guerre, qui se limite aux tracas, à la fatigue et à l'horreur de la guerre de tranchées dans les montagnes. Ce sont des combats sans horizon où la seule perspective est de prendre la montagne suivante. Le récit de guerre culmine avec la peinture de la déroute d'une armée qui bat en retraite en désordre. Le but des combats paraît insaisissable au niveau des combattants, voire absurde.

Frédéric est blessé au front dans des circonstances qui sont tout sauf héroïques: en train de manger «un morceau de fromage» dans un abri. Quand un camarade lui demande, pour lui obtenir après coup une médaille dont Frédéric ne veut pas: «Tu as certainement fait quelque chose d'héroïque, soit avant, soit après. Rappelle-toi bien.», il répond, agacé: «— Mais non.» (A: 66).

⁵ Dans la suite de l'étude, le titre *L'Adieu aux armes* sera abrégé, pour les références, en *A*, renvoyant à l'édition «folio» indiquée en bibliographie.

Hemingway fait tenir à son personnage un discours qui va l'encontre de la vision héroïque de la guerre:

J'ai toujours été embarrassé par les mots: sacré, glorieux, sacrifice, et par l'expression «en vain». Nous les avons entendu debout, parfois, sous la pluie, presque hors de la portée de l'ouïe, alors que seuls les mots criés nous parvenaient. Nous les avons lus sur les proclamations que les colleurs d'affiches placardaient depuis longtemps sur d'autres proclamations. Je n'avais rien vu de sacré, et ce qu'on appelait glorieux n'avait pas de gloire, et les sacrifices ressemblaient aux abattoirs de Chicago avec cette différence que la viande ne servait qu'à être enterrée. Il y avait beaucoup de mots qu'on ne pouvait plus tolérer et, en fin de compte, seuls les noms des localités avaient conservé quelque dignité. [...] Les mots abstraits, tels que gloire, honneur, courage ou sainteté étaient indécents, comparés aux noms concrets des villages, aux numéros des routes, aux noms des rivières, aux numéros des régiments, aux dates. (A: 177-178)

Le roman est semé de discussions sur l'inutilité et l'absurdité de la guerre. Dans un dialogue, l'aumônier dit: «je hais la guerre.» À quoi, Frédéric répond: «- Je ne l'aime pas non plus» (A: 73).

Non seulement la guerre est représentée comme inhumaine, manquant de grandeur, mais surtout elle apparaît comme une manifestation de la bêtise humaine: «Qu'est-ce que vous pensez réellement de la guerre ?», demande Frédéric Henry au conte Greffi; Hemingway lui fait répondre: «Je trouve que c'est stupide.» (A: 251). Dans une discussion avec un Italien, ce dernier lui confie: «Je ne veux pas aller à la guerre. J'y ai été une fois, en Abyssinie. J'en ai soupé. Pourquoi y allez-vous ?» Frédéric répond: «Je ne sais pas. J'ai été idiot.» (A: 245).

Gary partage cette vision de la guerre. Il la développe, par exemple, dans *La Promesse de l'aube*:

J'ajoute que, tout en ayant mes bons moments, il m'a toujours été difficile d'accomplir cet effort prodigieux de bêtise dont il faut être capable pour croire sérieusement à la guerre et en accepter l'éventualité. Je sais être bête, à mes heures, mais sans m'élever jusqu'à ces glorieux sommets d'où la tuerie peut vous apparaître comme une solution acceptable. J'ai toujours considéré la mort comme un phénomène regrettable et l'infliger à quelqu'un est tout à fait contraire à ma nature: je suis obligé de me forcer. Certes, il m'est arrivé de tuer des hommes, pour obéir à la convention unanime et sacrée du moment, mais ce fut toujours sans entrain, sans une véritable inspiration. Aucune cause ne me paraît assez juste, et le cœur n'y est pas. Lorsqu'il s'agit de tuer mes semblables, je ne suis pas assez poète. Je ne sais pas y mettre la sauce, je ne sais pas entamer un hymne de haine sacrée et je tue sans panache, bêtement, puisqu'il le faut absolument. (Gary 2008: 231-232)

Le roman d'Hemingway doit être resitué dans le contexte du discours antimilitariste très fort de l'entre-deux-guerres. Ceux qui reviennent du front dissocient la guerre des buts de guerre des chefs. Ils dissocient la réalité de la guerre de ce

qu'elle est dans les discours et les communiqués, présentant une vision beaucoup plus morale de la guerre lorsqu'elle est vécue et décrite à hauteur d'homme. La fraternité des combattants les conduit à défendre une morale humaine qui va contre le sens de l'honneur, la gloire, et les médailles militaires, comme dans *Le feu* de Barbusse.

Par rapport à la réalité des tranchées, de la souffrance et de la mort, les notions de victoire et de défaite sont relativisées. La victoire même en vient à être vue comme un danger parce qu'elle n'implique aucune remise en cause de ce qui est *humainement* un abaissement.

Hemingway complète sa réflexion sur la guerre à mesure que le personnage évolue dans le récit. Des personnages désabusés, ou alors politiquement motivés, comme des socialistes, et finalement, un prêtre, critiquent la guerre, chaque fois avec plus de force. Ainsi, au début du texte, dans une discussion avec un autre officier: «Il n'y rien de pire que la guerre. – La défaite est pire. – J'crois pas, dit Pasini respectueusement. Qu'est-ce que c'est que la défaite ? Chacun rentre chez soi.» (A: 52). La réflexion sur la défaite est complétée un peu plus loin: «C'est quand on est vaincu qu'on devient chrétien. [...] Je ne veux pas dire chrétien au sens littéral, je veux dire comme Notre-Seigneur.» (A: 172). Pour finalement déboucher sur l'idée que la défaite vaut peut-être mieux que la victoire, qu'en tout cas elle rend plus humain ceux qui la subissent: «– J'avais espéré quelque chose. – La défaite ? – Non, quelque chose de plus. – Il n'y a rien de plus. Sauf la victoire, et c'est peut-être pire. [...] – Je ne crois plus à la victoire. – Moi non plus. Mais je ne crois pas à la défaite, ce qui pourtant vaudrait peut-être mieux.» (A: 172-173). Hemingway est un écrivain appartenant au camp des vainqueurs qui écrit, dix ans après, que la défaite vaudrait peut-être mieux que la victoire, elle rend plus «chrétien, au sens de Notre-Seigneur».

Cette idée résonne dans le second livre publié par Gary, en 1946, juste après la Libération et la victoire, où un personnage un peu carnavalesque, Tulipe, fonde un mouvement sur le mot d'ordre: «Prière pour les vainqueurs», au nom de la même idée: «*Lorsqu'une guerre est gagnée, mon Maître, ce sont les vaincus qui sont libérés, pas les vainqueurs.*» (Gary 1999: 25)

Cette tonalité du refus du discours héroïque guerrier se retrouve dans *Les couleurs du jour*. Notamment dans la rage exprimée par le personnage de Rainier contre l'inutilité des sacrifices consentis par les combattants. Le roman s'ouvre sur ce constat désabusé et la volonté de ne pas se laisser avoir par les belles envolées lyriques qui cachent des massacres et des trahisons. Le ton des premières lignes du roman est de ce point de vue très clair:

Rainier pensait à une phrase de son observateur Despiau, tué au cours d'une mission en rase-mottes sur la région parisienne: «Je crois qu'après la guerre, l'Amérique va évoluer vers un socialisme libéral et que l'U.R.S.S. s'acheminera dans la même direction, par une évolution inverse, et le lieu de rencontre sera la plus belle civilisation que le monde ait jamais connue.» Depuis Rainier était devenu volontaire pour la guerre de Corée, Despiau était sûrement au paradis et le troisième membre de l'équipage,

le mitrailleur Mégard, était devenu secrétaire général des jeunesses communistes du département de l'Eure, ou quelque chose comme ça. Il se tourna vers le patron.

– Pedro, encore un whisky. (CJ: 9)

Ce qui dit assez la désillusion du personnage.

Pedro avait une tête de boxeur – un crâne à la fois chauve, rasé et grisonnant – et ne correspondait pas du tout à l'idée que l'on se ferait d'un intellectuel espagnol en exil, ancien professeur d'ethnologie à l'université de Salamanque. Rainier l'avait connu pendant la guerre civile, dans l'escadrille «España», où il l'avait eu comme observateur sur un Potez 540 jusqu'à la débâcle. Pedro était déjà communiste à ce moment-là et il l'était toujours: il avait, en somme, beaucoup changé. (CJ: 13)

La problématique de la guerre se pose cependant dans des termes différents après la Première Guerre mondiale et après la seconde. L'expérience des tranchées n'est pas le combat contre les fascismes. Les engagements dans la guerre d'Espagne, puis dans la Résistance ou la France Libre, ont rétabli un sens au combat, une fraternité vécue qui est à l'opposé de la boucherie aveugle de la Première Guerre mondiale. Mais la désillusion revient d'autant plus forte après une victoire qui paraît confisquée. La haine de la manipulation politique des souffrances des soldats reste. Ainsi que la dénonciation de la bêtise absurde et sanglante de toute guerre. Sur cette dénonciation commune, qui n'empêche pas l'engagement, mais marque ses limites, les deux œuvres se rejoignent, malgré des contextes différents.

D'UN IDÉALISME À L'AUTRE

Ce n'est pas le lieu de développer les idées de Gary sur le couple et l'amour. Au fil de son œuvre, il élabore une véritable mystique du couple, qui culmine dans les romans signés Romain Gary des années 1970, notamment *Clair de femme*. C'est dans *Les Couleurs du jour* qu'elle trouve sa première expression, sa première véritable formulation dans l'œuvre – et celle-ci y est indissociable du rapport à la désillusion face à la guerre, sur le modèle de *L'Adieu aux armes*. Ce lien apparente profondément le roman de Gary et celui d'Hemingway, malgré leurs différences. L'amour est présenté comme un recours face à la bêtise et à l'inhumanité des hommes. La femme y est idéalisée pour les valeurs qu'elle porte et qui sont à l'opposées de celle de la guerre.

La dimension amoureuse de *L'Adieu aux armes* le distingue des livres-témoignages de Barbusse ou de Remarque. La critique de la rhétorique guerrière y sert de base pour substituer un idéalisme à un autre: Hemingway développe une véritable mystique de l'amour comme contre-poids et antidote à celle de la guerre.

Il présente l'amour comme une façon de fuir la guerre: «[...] je ne voulais plus entendre parler de la guerre. Je voulais oublier la guerre. J'avais fait une paix séparée.» (A, 233), fait-il dire à son personnage.

Gary suit le même chemin et équilibre son œuvre entre, d'une part, discussions sur l'amertume de l'engagement et ses désillusions, l'adieu en particulier à

l'alliance avec les communistes, le bilan des luttes menées conjointement dans les années trente puis pendant la guerre, à partir de 1942 et, d'autre part, de grands élans lyriques sur l'amour.

Les chapitres amoureux forment comme des bulles ou parenthèses dans le récit, des moments à part, coupés de la réalité cynique des rapports de force.

Le repli fusionnel sur le couple comme fuite loin du monde caractérise *L'Adieu aux armes*. Les deux amants s'isolent dans la montagne, en Suisse, pour vivre leur amour loin des conflits du monde. Leur amour est une fuite, un refus de la guerre, de ses logiques et de sa bêtise meurtrière⁶. Ils se délectent de leur isolement dans les neiges de l'hiver. Ils y conçoivent un enfant. Leur asile est comme une sorte de «montagne magique» amoureuse:

Les gens s'aiment et ils font exprès de ne pas se comprendre, et ils se disputent et alors, tout d'un coup, ils cessent de n'être plus qu'une seule et même personne.

– Nous ne nous disputerons jamais.

– Non, il ne faut pas. Parce que nous sommes seuls, nous deux; et dans le monde il y a tous les autres. Si quelque chose se mettait entre nous, nous serions perdus et le monde nous reprendrait. (A: 135)

De même, dans le roman de Gary, les deux amants se réfugient dans un petit village perché sur les hauteurs de Nice, Roquebrune Cap Martin. Et ils vivent un de leurs moments d'extase amoureuse sur un piton rocheux, après avoir tiré derrière eux la planche qui permet de franchir un ruisseau, ce qui les isole symboliquement du monde – réactivant un *topos* de la pastorale. Ils sortent peu, seulement pour se ravitailler. Ils sont tout entiers absorbés l'un par l'autre, isolés dans une bulle amoureuse. Un enfant naîtra de cette union, également.

Si les pages sur la description de la guerre chez Hemingway cèdent la place dans *Les couleurs du jour* à l'évocation d'un monde carnavalesque et cynique, en revanche Gary emprunte directement à Hemingway le ton des passages sur l'amour.

Le lyrisme de l'amour est présenté comme une réponse à la désillusion sur le monde:

Où voulez-vous qu'un intellectuel de gauche, un idéaliste à la recherche de la tolérance et de la fraternité, aille se fourrer aujourd'hui, sinon dans le cou d'une femme ? À qui voulez-vous qu'il demande tout ça ? (CJ: 11)

Son idéal, il n'aurait jamais dû le poursuivre sur les champs de bataille, mais dans les bras d'une femme. C'est là que ça se trouve. La paix, la justice, la liberté, elles en ont les bras chargés. Elles seules peuvent vous le donner. Elles ne demandent qu'à redresser le monde pour vous, à vous le laisser bâtir dans leur cou et sur leurs lèvres. (CJ: 10)

Symétriquement, à la fin du roman, lorsque Rainier part quand même se battre et s'arrache à l'amour d'Ann, il se déshumanise littéralement:

⁶ «La guerre me semblait aussi loin que les matches de football de n'importe quel collègue.» (A: 277).

Je sautais dans un compartiment comme le train s'ébranlait et elle fit sur le perron les quelques pas traditionnels et il se pencha par la portière et leva le bras et elle continua à marcher un moment sur le perron en pleurant et il restait figé à la portière, le bras levé et ce qui se passait entre eux avec cette originalité portait un nom, cela s'appelait l'Histoire, c'était l'Histoire qui rentrait. Puis il entra dans un compartiment de fumeurs de deuxième classe et s'assit près de la fenêtre et regarda la place vide qui riait en face de lui et les cinq places vides qui riaient autour de lui et regarda le ciel qui se balançait sur les lignes télégraphiques et resta planté là, les dents serrées, planté là comme un défi dans le rire et la dérision universelle, dans la gorge déployée et se laissa avaler, se laissa emporter, se laissa désincarner, et devint une cause, un idéal, une idée, une abstraction, (mais cela aussi, il fallait l'accepter pour rester un homme, et le doute était en lui comme son seul allié sûr, comme le plus noble tâtonnement de l'homme à la recherche de ses lendemains). (CJ: 258-259)

L'abstraction mortifère et désincarnée de l'idéalisme s'oppose à l'incarnation vitale de l'amour. Mais, chez Gary, le personnage ne peut sortir de cette contradiction, il ne peut échapper à son engagement. Contrairement à celui d'Hemingway, qui déserte et passe en Suisse pour vivre pleinement son amour et fuir la guerre.

Gary entend aller au-delà d'un simple roman d'amour. L'amour devient, plus qu'un refuge sentimental, le modèle pour penser une autre relation à la violence et à la faiblesse. L'histoire d'amour est l'occasion d'un éloge de la féminité et de ses valeurs, par opposition aux valeurs guerrières, masculines – ce qu'il résume ainsi:

Ce que je sais, c'est que je reste fidèle à ce que j'ai écrit en 1951 dans *Les couleurs du jour*. Toutes les valeurs de civilisation sont des valeurs féminines. Le christianisme l'avait très bien compris avec la Vierge, mais il s'est limité à l'image pieuse. Il a commencé par exalter la faiblesse et il en a tiré une leçon de force. Lorsque Rainier dit, dans *Les couleurs du jour*: «Je crois à la victoire du plus faible», je prends ça à mon compte, au nom de cette part de féminité que la civilisation devrait toucher, faire naître et faire agir en conséquence dans tout homme digne de ce nom. (N: 90)

Gary donne par là à l'histoire d'amour entre Rainier et Ann une dimension exemplaire, quasi-mystique, proche du message du christianisme dans son essence. Contrairement à la guerre, l'amour consacre la «victoire du plus faible».

Le changement du dénouement de l'histoire par Gary, par rapport au roman d'Hemingway, est symbolique de l'accent que Gary veut mettre sur cette «victoire du plus faible». Si, dans les deux romans, l'amour est lié à la perspective d'avoir un enfant, celle-ci est tragique chez Hemingway, puisque la naissance de l'enfant tue la mère et que l'enfant lui-même meurt au moment de l'accouchement. Alors que, chez Gary, un enfant naîtra de l'amour fugace mais absolu des deux amants, dont il est le fruit. Même si l'amour est en partie désespéré – sans espoir de se réaliser pleinement –, il reste fécond chez Gary, alors que chez Hemingway la vision est profondément tragique, le destin intervenant pour rompre brutalement la romance.

Certes, dans *Les couleurs du jour*, Rainier court volontairement à la mort. Mais c'est d'un autre tragique qu'il s'agit, que Gary veut à l'image de la condition

humaine, celui d'une recherche inaccessible. Rainier ne peut être en paix avec lui-même qu'en allant au bout de son idéalisme, même au prix de son amour.

CHANGER LE FUSIL D'ÉPAULE

Le roman de Gary a été un échec. Contrairement à *L'Adieu aux armes*, il n'a pas connu le succès, et il n'est pas apparu comme symbolisant son époque. L'ambition de Gary d'écrire le roman de la désillusion de l'après-guerre n'a pas abouti. Cela est dû à des défauts de construction du texte, peu vraisemblable, trop tendu. Mais sans doute aussi: ce qui fait que ce qui était recevable dans le contexte d'aspiration à la paix de la fin des années vingt, *L'adieu aux armes* faisant écho avec *Le feu* ou *À l'ouest, rien de nouveau* dans la dénonciation de la bêtise guerrière, l'était beaucoup moins dans le contexte de la guerre froide, où le pacifisme était en partie manipulé par Staline, et où l'air du temps était à la confrontation plus qu'aux efforts pacifistes des années Briand.

Un critique de l'époque, Robert Kemp, s'interroge sur le lien entre les pages lyriques, qu'il juge «légitimes», et les «méditations politiques sur le communisme», qu'il trouve simplement «*juxtaposées*»: «Dans l'épaisseur mouvante d'un roman d'amour, d'un hymne à la chair, il est très curieux de suivre l'évolution d'un «homme de bonne volonté.»» (Poier-Bernhard 1999: 58). L'intention de Gary a été mieux comprise par un critique américain, Anthony West, dans le *New Yorker*, en 1953:

M. Gary's hero holds to a liberal belief that has been made tragic by the barbarism and disorder of our time – that there is no possibility of happiness that is not consonant with human dignity, pride, love of liberty, and personal independence. This brings the story to tragedy. / Le héros de M. Gary a une conviction généreuse que la barbarie et le désordre de notre époque ont rendu tragique: il n'y a pas de possibilité de bonheur sans dignité humaine, honneur, amour de la liberté et de l'indépendance de chacun. Cela conduit l'histoire à la tragédie. (Poier-Bernhard 1999: 59; notre traduction).

Mais dans l'ensemble le roman de Gary a laissé ses lecteurs et la critique perplexes.

La leçon de *L'Adieu aux armes* était ambiguë. D'une part, c'est un merveilleux roman d'amour, à la tonalité pacifiste marquée. Mais, d'autre part, si on replace le roman d'Hemingway dans le reste de son œuvre, il ne marque pas la fin de ce type de personnage, héros viril et guerrier qui, au contraire, a de beaux jours devant lui. Hemingway est fasciné par la violence et l'héroïsme. Il n'y fait renoncer son personnage que le temps d'une histoire.

Gary, à l'inverse, après l'échec des *Couleurs du jour* se lance dans l'énorme somme romanesque des *Racines du ciel*, qui lui vaudra le prix Goncourt. Il y déplace le débat autour de l'idéalisme sur un autre terrain: en Afrique sur la question de la protection des éléphants. En passant d'un enjeu politique et idéologique

à un enjeu universel, il peut dépasser les contradictions et les impasses de sa position d'ancien combattant. D'une certaine façon, on peut dire qu'il y continue le dialogue avec Hemingway, grand chasseur de la faune africaine, cette fois-ci en franche opposition. La figure du héros viril en chasseur, en pêcheur de haute mer ou en *torero*, que cultive Hemingway, reste une forme dégradée – ou purifiée, c'est selon – de l'héroïsme guerrier. Gary est plus conséquent: son héros à lui prendra la défense des plus faibles, les animaux. Son «adieu aux armes» a pris forme: le héros des *Racines du ciel* se bat surtout symboliquement, avec les armes modernes que sont la presse et le pouvoir de l'opinion publique. Il signe la naissance de nouvelles formes d'idéalisme, moins guerrières mais aussi moins désespérées – sinon moins radicales.

BIBLIOGRAPHIE

- Gary, Romain ([1946] 1999). *Tulipe*. Paris: Gallimard.
 Gary, Romain ([1960] 2008). *La Promesse de l'aube*. Paris: Gallimard.
 Gary, Romain ([1970]). *Chien blanc*. Paris: Gallimard.
 Gary, Romain ([1974] 2002). *La nuit sera calme*. Paris: Gallimard.
 Hemingway, Ernest ([1948] 2010). *L'Adieu aux armes*. Paris: Gallimard.
 Hemingway, Ernest (1966). *Œuvres romanesques* 1, Roger Asselineau éd., Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Poier-Bernhard, Astrid (1999). *Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Julien Roumette

GARY'S THE COLORS OF THE DAY OR A FAREWELL TO ARMS OF THE GENERATION OF FRANCE LIBRE

SUMMARY

Romain Gary admired the works of Ernest Hemingway. At the beginning of the Fifties, he wrote a novel, *Les couleurs du jour* (*The Colors of the day* in the American edition), trying to do what Hemingway's *A Farewell to Arms* had been for First World War: a disillusioned review of his commitment into the French Resistance against fascism, «la France Libre», turning away from epic tone, praising for love instead of celebrating fighting brotherhood. The novel stages a character parted between love and idealism, conflict leading, as expected in a wide literary tradition, to a frantic romance. Gary's novel has not been successful. At the end of the Seventies, he published it again, rewriting it widely, under a new title, *Les clowns lyriques*. But as it is in its original version, it sets in a vivid and often rough tone a time of doubt and disillusion for a whole generation of men who committed themselves to fight for an ideal during the war, a generation History and Cold War seems to have sidelined after the Liberation of France.

Key words: Romain Gary, Ernest Hemingway, idealism, pacifism, France libre, Mourning of the Résistance, The Colors of the day, A Farewell to Arms

Katarina V. Melić
Université de Kragujevac
Faculté des Arts et de Philologie
katarinamelic@yahoo.fr

L'HISTOIRE ENTRE LE PASSÉ ET LE PRÉSENT: *EFFROYABLES JARDINS* DE MICHEL QUINT

Dans son roman, *Effroyables jardins*, Michel Quint traite l'Histoire d'une manière spécifique et revoit certains événements récents de l'histoire de France, dont le régime de Vichy et le procès Papon. Il s'agira de considérer comment, en premier lieu, ce roman, par sa structure narrative particulière, entre dans la catégorie des romans historiques que Linda Hutcheon a nommée «la métafiction historiographique» et qui considère les événements du passé non pas comme vrais et objectifs, mais aussi comme sujets d'une remise en question des événements et de la conscience historique individuelle et collective. En second lieu de notre interrogation, Michel Quint confronte deux façons d'assumer le passé: le refoulement ou la dénégation et l'expiation d'une culpabilité involontaire.

Mots clés: Histoire, Résistance, métafiction historiographique, révision, dénégation, expiation, culpabilité

Et que la grenade est touchante
Dans nos effroyables jardins
Guillaume Apollinaire

Les études théoriques sur le roman historique sont influencées par la conception de la *métafiction historiographique*, développée par Linda Hutcheon et devenue notion incontournable dans les débats théoriques sur la position de l'Histoire dans le postmodernisme. Par le terme de *métafiction historiographique*, Hutcheon désigne le genre qui relie le discours historiographique, et le doute qui pèse sur ce récit dans le postmoderne, et l'autoréflexivité du récit: la *métafiction historiographique* met en relation la composante métafictionnelle du roman avec la véridicité d'un récit historique problématique. L'apport de Hutcheon à la théorie de la fiction est l'idée que le discours postmoderne possède une structure paradoxale car il se trouve imbriqué dans ce qu'il prétend rejeter de sorte qu'il critique de l'intérieur et présente à la fois et l'affirmation et la négation. Linda Hutcheon souligne que ce concept rappelle l'arbitraire de la distinction entre discours littéraire et discours historiographique dans la représentation du réel: les faits dont l'historiographie parle sont déjà interprétés. Il ne s'agit pas d'événements vrais en soi, mais d'événements qui n'existent qu'en tant que discours et

c'est pourquoi ils sont interprétables. Par conséquent, leur incorporation dans le récit romanesque sous-entend la possibilité de leur modification, de leur questionnement, de leur réinterprétation et même de leur réécriture dans la création d'un monde fictif. Le rapport (problématique) entre l'Histoire et l'histoire se révèle comme l'un des thèmes du roman où l'historiographie, s'appuyant sur l'Histoire, perd son statut de science objective. À la problématisation du discours historiographique – incomplet et soumis aux interprétations – s'ajoute comme thème du roman sa propre fictionnalisation. La fiction historiographique – qui interroge la capacité (présupposée) du roman historique à transmettre la vérité historique – va loin: elle se transforme en métafiction historiographique en examinant de surcroît le rapport entre le réel et le roman (présupposé fictionnel, donc, par défaut, imaginaire et faux) – donc, une fiction consciente de son statut de fiction, et qui, pourtant, a pour objet les événements de l'Histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction. L'accent est mis sur historiographique – c'est-à-dire sur l'écriture ou la construction du récit fictionnel (comme elle a été théorisée par Hayden White, par exemple) et sur métafiction (sur la nature réflexive du récit). Hutcheon insiste sur les liens qui se tissent entre la fiction et l'Histoire. Les romans de métafiction historiographique essaient de démontrer que le travail imaginaire ne s'oppose en rien à la recherche historique, même si celle-ci est reconnue pour être factuelle et objective. La fiction fait partie intégrante de cette écriture. La fiction historiographique postmoderne est, en même temps, consciemment centrée sur elle-même et tournée vers l'extérieur, vers le monde réel de l'Histoire. Loin de détruire radicalement les conventions de la narration réaliste, elle réintroduit l'intrigue, des personnages vérifiables et une description réaliste de la réalité historique, mais remet, toutefois, en question les fondements du roman historique traditionnel.

Rappelons qu'à partir des années 70, la littérature française est profondément marquée par une rehistoricisation: au renouveau du roman strictement historique s'ajoutent les récits où l'Histoire est remplacée par une autre Histoire dans une version personnelle et intimiste, rencontre de l'Histoire et des vies de gens ordinaires, des anonymes qui restent en dehors du discours de l'historiographie officielle et institutionnelle. À ce mouvement se superpose souvent un questionnement sur l'esthétique du roman, héritage du Nouveau Roman. Dans ce cadre, ces tendances correspondent à l'apparition du genre de la métafiction historiographique.

Par sa structure narrative particulière, par le discours historique et la référence au passé, le roman de Michel Quint *Effroyables jardins*, paru en 2004, diffère du roman historique traditionnel et entre dans la catégorie de la métafiction historiographique. Il prend en compte une rétrospective de l'histoire comme sujet d'une conscience historique des personnages. Sur le plan narratif, *Effroyables jardins* est composé de trois épisodes particuliers qui, bien que séparés dans le temps, sont liés par leur sujet: l'aventure du père en 1942/1943; l'enfance du narrateur avec la séance de cinéma en 1958; et l'actualité du procès Papon. Les

trois épisodes de cet axe temporel sont rattachés par le rôle du clown joué d'abord par le soldat allemand, puis par le père, et enfin par le fils, c'est-à-dire le narrateur. Le procédé narratif d'un double cadre et de trois niveaux temporels donne une proximité, une authenticité et une distance temporelle: ainsi, l'épisode historique est étroitement lié à l'actualité politique.

UN EMBOÎTEMENT NARRATIF SIGNIFIANT

Comme cadre extérieur, Quint choisit les derniers jours du procès de Maurice Papon, un des dirigeants du gouvernement de Vichy et ministre dans le cabinet de Raymond Barre dans la Ve République. Condamné en 1998 à une peine de dix ans de réclusion criminelle pour complicité de crimes contre l'humanité, Papon n'en purge pourtant qu'une petite partie en raison de son âge et de sa santé. Dans ce cadre, l'histoire et la fiction sont emboîtées de manière caractéristique: au fait historique de la sentence prononcée contre Papon s'ajoute le personnage fictif d'un clown qui assiste au procès et qui le commente ainsi: «Sans vérité, comment peut-il y avoir de l'espoir?» (Quint 2004:14). Ce n'est qu'à la fin du roman, quand le cadre se referme, que le narrateur dévoile l'identité du clown et fait comprendre la signification de ce spectacle:

Certains témoins témoignent qu'aux derniers jours du procès de Maurice Papon, la police a empêché un clown, un auguste, au demeurant fort mal maquillé et au costume de scène bien dépenaillé, de s'introduire dans la salle d'audience du palais de justice de Bordeaux. (Quint 2004: 13)

J'aurai demain aux yeux de grands cernes soulignés de noir, aux joues un plâtras de faux macchabée. J'essaierai, papa, d'être tous-ceux là dont les rires ont fini dans des forêts de hêtres, des taillis de bouleaux, là-bas, vers l'aube, et que tu tentas de ressusciter. Je tâcherai aussi d'être toi qui n'as jamais perdu la mémoire.

De mon mieux. Je ferai le clown de mon mieux. Et peut-être ainsi je parviendrai à faire l'homme, au nom de tous. Sans blâââgue! (Quint 2004: 75)

Le motif du clown sert de transition avec le cadre intérieur, à savoir une rétrospective des souvenirs d'enfance du narrateur homodiégétique. Le narrateur avait honte de son père qui enfilaient un costume de clown en toute occasion pour faire des farces. Comme il ne possédait aucun talent comique, il s'humiliait tout le temps. Le fils devine confusément le désir du père d'expier qu'il commente avec incompréhension:

Et qu'il se faisait mal exprès, se punissait d'une inavouable faute en se rendant si malheureux. [...] L'imbécile idée fixe qu'il pouvait racheter par la douleur et le sacrifice je ne sais quoi de sombre, la face inavouable de l'humanité. (Quint 2004: 20)

Après avoir regardé au cinéma le film *Le Pont*, l'oncle Gaston raconte au narrateur une aventure qui s'était passée pendant la guerre et avait marqué le père à

vie. Par ce récit intradiégétique, le roman métahistorique¹ diffère des romans historiques conventionnels dont le niveau narrateur extradiégétique reste le plus souvent dans le flou.

Le récit intérieur est le véritable centre du roman et se déroule en hiver 1942/43 sous le régime de Vichy. Dans son dialecte, sans jugements, Gaston raconte comment la Wehrmacht l'a arbitrairement pris en otage avec le père et deux autres jeunes hommes pour les maintenir en captivité dans un trou d'argile. Il s'agit de représailles à un acte de sabotage que, ironie du destin, Gaston et le père avaient vraiment commis sans être pourtant reconnus coupables. Dans ce trou, ils ont pour gardien un soldat allemand apparemment stupide qui, par la suite, les divertit en faisant des grimaces et des tours de clowns, puis en secret et contre les ordres, leur fournit de la nourriture et témoigne un intérêt pour la situation des otages. Dans la fiction, ce soldat n'est autre que Bernhard Wicki qui sera plus tard le metteur en scène du film *Le Pont*. Après avoir passé de longues heures à attendre la mort, les quatre jeunes hommes apprennent qu'ils ne seront pas exécutés parce qu'entre-temps un Français a revendiqué l'acte de sabotage et a été fusillé sur place. Ce n'est qu'après la guerre que Gaston et le père du narrateur peuvent témoigner leur reconnaissance à la veuve² de l'homme qui s'est fait tuer à leur place: c'était l'électricien qui avait subi des brûlures mortelles à la suite de l'explosion dans le transfo et qui, mourant, s'était dénoncé lui-même pour éviter qu'il y ait d'autres victimes. C'est la fin de l'épisode de Vichy.

Depuis ces événements de guerre, le père se déguise en clown en mémoire de sa culpabilité involontaire et de l'humanité témoignée par le soldat allemand. Ce roman revient sur la sentence de Papon qui ne se montre conscient d'aucune responsabilité et «qui tente de faire de son procès une mascarade, qui joue les pitoyables pitres» (Quint 2004: 74):

Le nom de l'accusé ? Je me souviens, à peine, d'un écho brutal, comme d'une gifle méprisante, et même cela je veux l'avoir oublié demain, pour ne garder en mémoire, que ceux des êtres qu'il déporta de la vie. (Quint 2004: 75)

Le lecteur est en mesure de voir que le narrateur a fini par maîtriser sa peur et son obsession des clowns telles qu'il les décrit au début du roman:

Aussi loin que je puisse retourner, aux époques où je passais encore debout sous les tables, avant même de savoir qu'ils étaient destinés à faire rire, les clowns m'ont déclenché le chagrin. Des désirs de larmes et de déchirants désespoirs, de cuisantes douleurs, et des hontes de paria. (Quint 2004: 14-15)

À la fin du récit, il a enfilé, lui-aussi, le costume de clown en souvenir de son père et de son devoir de le représenter: «Je ferai le clown de mon mieux. Et peut-être ainsi je parviendrai à faire l'homme, au nom de tous.» (Quint 2004: 74)

¹ Par roman métahistorique nous sous-entendons le roman défini par la métafiction historiographique (metahistorical novel en anglais).

² L'oncle Gaston épouse par la suite la veuve.

UN RÉCIT DU DÉSENCHANTEMENT

Le récit s'en tient aux techniques narratives conventionnelles. Il est marqué par la fictionnalité de l'action car l'authenticité des événements n'est pas tellement importante pour l'auteur – ce qui l'intéresse, c'est le romanesque dont il sert pour éclairer certains sombres aspects de cette période de l'Histoire. Le clown du procès est aussi fictif que le soldat allemand que le roman identifie à Bernhard Wicki qui n'a jamais été en France en 42/43, mais son film sert à déclencher le souvenir. À l'aide de deux narrateurs homodiégétiques (Gaston et le narrateur), l'auteur crée une distance temporelle par rapport aux événements de guerre et un effet de confrontation immédiate; de plus, le roman montre qu'il est malaisé de tracer la frontière entre l'histoire et la fiction. Même si le narrateur est choqué par le film, il essaie de garder une distance émotionnelle: «Insupportable mais sans rapport apparent avec nous, famille et associés, qui étions du côté des vainqueurs et dans le lot des survivants de la Seconde Guerre.» (Quint 2004: 31)

Que l'Histoire se saisisse de tous les hommes représente une révélation douloureuse pour les personnages et une des thèses centrales du roman. La répartition simple en vainqueurs et vaincus s'avère trompeuse. La supposée distance de sécurité par rapport aux victimes de la guerre devient illusoire lorsque Gaston raconte que la Wehrmacht menace de les exécuter. Après avoir écouté cet épisode le narrateur réagit à cette réalité immédiate et menaçante de la guerre en modifiant sa relation avec les héros de cinéma sur les affiches. Ces héros perdent de leur authenticité et sont réduits à l'état de «pâles mirages». Dans le film, aussi bien que dans le récit de Gaston, l'héroïsme pendant la guerre n'est qu'une vaillance fragile qui cède à la peur d'une mort dénuée de sens pour cette époque-là. De cette dé-héroïsation du passé résulte la destruction d'une conception de l'Histoire. La transfiguration nationaliste du passé, basée sur une répartition manichéenne en victimes et coupables, en héros français et criminels allemands, est démontée en faveur d'une représentation beaucoup plus différenciée: l'on rencontre du côté de la Wehrmacht une humanité, symbolisée par le gardien Bernd, alors que du côté français, sont représentés la lâcheté et l'égoïsme cynique. C'est le cas de la police collaboratrice française qui livre quatre jeunes hommes aux Allemands; les quatre prisonniers n'ont pas été choisis par hasard, mais sur la proposition des gendarmes français – le mobile était le désir de se venger de la défaite d'un match de football dans le dessein d'affaiblir ainsi l'équipe du village:

Bien sûr, maintenant on sait bien qu'on a été choisis par les gendarmes français. C'est eux qui ont donné la liste des otages aux schleus! Tu devineras jamais pourquoi ils se sont vengés de nous... (Quint 2004: 40)

C'est seulement après guerre qu'on a su le fin mot: les gendarmes ils étaient pour l'équipe de foot d'Hénin-Liétard, et nous, les footeux d'Hénin, on les avait battus trois-zéro au premier tour de coupe de France en 39 ! (Quint 2004: 45)

La narration de Gaston produit un autre désenchantement qui résulte des motivations douteuses de l'engagement dans la Résistance: il admet qu'ils avaient

exécuté le sabotage sans aucune conviction politique, mais «pour rigoler, pour pas s'emmerder, en tout cas au début» (Quint 2004: 34). La Résistance cesse d'être un chapitre glorieux de l'histoire nationale et se réduit à des expériences individuelles privées de nobles mobiles patriotiques. Quint parvient à produire une tension entre des événements non réels et une vérité historique entrevue à travers la fiction, et une vérité qui n'est guère compatible avec l'idée d'une Résistance purement héroïque, mythe cultivé dans la littérature et dans la société de l'après-guerre.

L'HUMANITÉ DU CLOWN

Dans sa fonction structurelle, le clown sert de fil conducteur car il rattache le père au fils, le passé et le présent, et d'autre part, l'histoire de Vichy et l'actualité politique en opposant deux façons d'affronter le passé. Dès le début, le personnage du clown exprime une vérité lancinante: «Sans vérité, comment peut-il y avoir de l'espoir ?» (Quint 2004: 14). Au début, le rôle du clown suscite la stupeur, et le rejet: les otages pris dans le trou d'argile se croient moqués par le soldat allemand: «Mais là, se payer la figure d'otages, faire le même pour des hommes qui vont mourir, c'était indigne, insupportable !» (Quint 2004: 48)

Ce n'est que par la suite qu'ils comprennent les raisons profondes de cette conduite. Le rôle du clown permet au soldat allemand d'exprimer son sentiment de culpabilité: «Pardon d'être, avec cet uniforme, du côté du mal!» (Quint 2004: 61) On peut voir son humanité dans l'histoire suivante; quand il jongle avec ses tartines, ce n'est pas pour narguer les prisonniers affamés, mais pour simuler une maladresse qui lui permet de laisser tomber dans le trou les tartines:

Et puis les tartines, il se met à jongler avec ! [...] Et puis il en loupe une, de tartine, la rattrape de justesse, nous, tu penses bien, déjà on avait tendu les bras, sûrs qu'elle était pour nous, [...] et toutes les tartines tombent dans le trou, de Dieu la pluie de tartine nous tombe dessus ! Tu penses que nous, on n'en a pas loupé une ! (Quint 2004: 50-51)

En faisant le clown, il fait preuve d'humanité. Le narrateur n'avait pas non plus décelé les raisons qui poussaient son père à se donner en spectacle public. Finalement, par sa présence lors du procès, le narrateur déguisé en clown provoque la stupeur et cherche à choquer: «[...] on va voir si cette dignité splendide d'hermine et de pourpre s'accorde du sens du macabre et de l'humour.» (Quint 2004: 74)

Dans cette situation, le narrateur cherche d'une certaine manière à rendre un peu de dignité par le biais de la moquerie. En revanche, l'apparence de Papon reniant le passé ressemble à une comédie lamentable: cet homme tente de faire de son procès une mascarade et joue les pitoyables pitres. Le roman se termine sur un moyen d'assumer le passé: le dignitaire de Vichy joue un rôle abject en reniant la vérité, alors que le costume de clown est le seul moyen de la dire.

TRANSFORMER LE RÉCIT EN HISTOIRE

Le récit de Gaston se caractérise par un style simple, car il se limite au récit d'une expérience individuelle:

...Fin 42, début 43, que c'était. Moi et puis ton père, par notre petit groupe de résistants, on avait reçu l'ordre de faire sauter tous les transfos de l'arrondissement. Et d'abord celui de la gare de Douai. J'ai même jamais su pourquoi... (Quint 2004: 33)

Il ne veut ni expliquer l'Histoire ni représenter son rôle comme exemplaire; il communique au lecteur ce qui a changé sa vie: «[...] il m'ouvrait sa vie et m'offrait humblement tout ce qu'il avait, d'effroyables jardins, dévastés, sanglants, cruels.» (Quint 2004: 32-33)

Seule la distance peut aider à transformer cette aventure de résistance en Histoire. Le rapport entre le passé et le présent consiste en des manières opposées à assumer la culpabilité, la mémoire lacunaire de Papon servant de point de départ pour raconter l'histoire du père (à un autre niveau, c'est le visionnement du film *Le pont* qui déclenche le récit de Gaston). Michel Quint renonce à la linéarité des événements: horizontale et épisodique, verticale et historique. Le motif du clown sert à relier les trois épisodes – Vichy, la soirée au cinéma et le procès Papon – dans un contexte historique. Il imbrique l'expérience du père dans un contexte plus général tout en insistant sur la gravité des délits contre l'humanité et en condamnant toute tentative de les minimiser:

Demain, ce sont les heures ultimes du procès d'un type honorable, à en croire certains emmédailles, bien qu'il ait commis, çà et là, sous une autorité autoproclamée «gouvernement de l'État français», [...] quelques crimes, mais si fugaces à dire le vrai, si involontaires et si tôt regrettés ! Mais tout de même des crimes contre l'humanité... Parce que Vichy a eu lieu, parce que les parenthèses n'existent pas dans l'Histoire, que l'humanité profonde, la dignité, la conformité au bien moral échappent au droit, à la légalité ! (Quint 2004:74)

Le passé ne peut être mis entre parenthèses. Au niveau vertical, le roman critique l'oubli collectif et la construction d'un passé basé sur le refoulement de sa propre culpabilité. L'épisode de Vichy apprend au narrateur que personne n'échappe au passé même s'il croit vivre dans un espace hors de l'histoire ou s'il essaie de la fausser. Ainsi, il condamne Papon non seulement pour crimes commis contre l'humanité, mais surtout pour sa dénégation du passé. Il admire son père pour avoir fait l'homme en se souvenant et en se ridiculisant

Parce que lui, il a passé sa vie à rendre hommage, à payer sa dette d'humanité, le plus dignement qu'il croyait. Trente ans durant il a eu le chapeau à la main, il a salué bas. (Quint 2004: 24)

et accuse et méprise le dirigeant de Vichy pour avoir trahi toute dignité par le refoulement et le rejet. Par sa dimension horizontale, Quint refuse de séparer noir

et blanc les coupables et les victimes. Dans sa dédicace au grand-père, ancien combattant de Verdun, et à son père, ancien résistant, il souligne que ces deux «sentaient bien que le manichéisme en histoire est une sottise» (Quint 2004: 11). Le livre est l'opposé du manichéisme: le père et l'oncle se rendent coupables, malgré eux, par les conséquences de leur acte de sabotage tandis que le gardien allemand, l'occupant, témoigne de l'humanité aux otages.

*

Dans *Effroyables jardins*, Michel Quint rappelle au lecteur l'actualité du passé. La métafiction historiographique, comme moyen de mémoire culturelle, d'interprétation de l'histoire et de construction d'une identité collective, peut inciter à une révision de l'image nationale des Français, puisqu'elle critique le refoulement du passé et le simple manichéisme. Le rapport entre le sujet et l'Histoire sous la forme de témoignage est possible grâce à la mémoire. Le lien avec le passé est donc renoué grâce à la mémoire, le *récit de mémoire* devient le *récit présent* ce qui est, d'après Dominique Viart, l'une des caractéristiques du roman français contemporain. Le roman de Quint s'inscrit dans la lignée de ce que Viart a appelé la *littérature déconcertante* qui est préoccupée par ses formes et la pratique de l'écriture, et qui se pense comme une «activité critique» car elle contribue à déplacer les attentes du lecteur. Cette littérature, et ses enjeux, «concourent ainsi à la mise en question des stabilités installées.» (Viart 2005: 11). Cette littérature est forme d'un certain engagement littéraire, non pas dans le sens sartrien, mais d'engagement par ou avec la littérature, lieu et possibilité d'autres discours car la littérature a la possibilité de représenter des expériences individuelles et des questions collectives. Pour Viart, «le souci de sauver quelques actes courageux demeurés méconnus et de réhabiliter *des Allemands* parmi *les Allemands* » (Viart 2005: 162) dans le roman de Quint permet de voir que la France sous la guerre n'était pas vraiment conforme à l'héroïsme auquel on a pu croire, ni à la notion de culpabilité beaucoup plus vague et incertaine.

BIBLIOGRAPHIE

- Hutcheon, Linda (1988). *The Canadian Postmodern Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda (1995). *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Quint, Michel (2004). *Effroyables jardins*. Paris: Gallimard.
- Ricoeur, Paul (1985). *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- Paterson, Janet (1993). *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa: Presses Universitaires d'Ottawa.
- Viart, Dominique (2005). *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York: Routledge.

Katarina V. Melić

HISTORY BETWEEN PAST AND PRESENT:
EFFROYABLES JARDINS BY MICHEL QUINT

SUMMARY

In his novel, *Effroyables jardins*, Michel Quint is revisiting, in a particular narrative way, some historical events in the history of France, such as the Gouvernement of Vichy during World War II and the trial of Maurice Papon. We shall see how this novel can be placed in the category of historical novels defined by Linda Hutcheon as «historiographical metafiction». In such novels, historical events are not considered to be given once for all, but they can be subjected to questioning and reinterpretation, as well as their interpretation. Consequently, we shall see how Michel Quint is confronting two ways of assuming the past: repression or denial and expiation of involuntary guilt.

Key words: History, Resistance, historiographical metafiction, questioning, expiation, guilt, denial

Vesna Cakeljic
Université de Belgrade
vcakeljic@yahoo.fr

L'INHUMANITÉ DE NOS SOCIÉTÉS ET LE PHÉNOMÈNE MIGRATOIRE SELON MARIE NDIAYE ET JEAN RASPAIL

Dans le troisième récit de son roman-triptyque *Trois femmes puissantes*, Marie NDiaye propose un discours politique, basé sur le phénomène de la migration africaine vers l'Europe. À travers l'histoire d'une jeune Sénégalaise contrainte à l'exil clandestin dans des conditions abominables, l'auteure dénonce l'inhumanité de nos sociétés contemporaines. Le discours développé dans *Le camp des Saints* de Jean Raspail offre, par contre, un exemple des craintes néo-malthusiennes et de la peur de l'Étranger portée à son paroxysme.

Mots clés: Marie NDiaye, immigration clandestine, inhumanité, Jean Raspail, peur de l'Étranger

À Ceuta et Melilla, les enclaves espagnoles en terre marocaine, il y a «un mur de Berlin», une barrière composée de double grillage en acier, hérissée de barbelés. De nombreux groupes d'immigrants illégaux, issus pour la plupart de l'Afrique subsaharienne, le gravissent «à mains nues, au petit jour, quand les garde-frontières sombrent dans un demi-sommeil» (Raffy 2005). Certains «candidats à l'Europe» se cachent par milliers dans des forêts de pins, côté marocain, en attendant des mois ou des années l'assaut final du grillage. Ils y ont constitué de véritables mini-sociétés autogérées, où ils survivent dans des campements de fortune et fabriquent des échelles. Pour réussir l'assaut, il faut courir à perdre haleine sur quelques mètres, s'agripper aux mailles d'un filet métallique pour escalader la «porte du paradis» et retomber, à tout prix, en terre promise. Ce n'est que le premier grillage. Ensuite, il faut franchir le second, sous les tirs des policiers espagnols, débordés par la marée humaine. Qu'importent la douleur et les lambeaux de chair laissés sur les piques. D'autres clandestins, qui se ruent dans des aventures suicidaires de traversée du désert ou de la mer vers «l'Eldorado européen», n'atteignent jamais la frontière entre deux mondes. Ils perdent leur vie dans le Sahel ou au large des côtes méditerranéennes.

La manière dont nos sociétés contemporaines abordent ce problème, qui s'inscrit dans le jeu économique international de globalisation, restera probablement, au regard de l'histoire, un exemple d'inhumanité. Comment comprendre l'indifférence générale face à ces drames humains ? Comment admettre les humiliations dont sont victimes les jeunes Africains ou Afghans fuyant leur pays en

guerre, incarcérés dans des camps de détention en Espagne, au Maroc ou en Libye ? Leurs destins sont insuffisamment traités par les médias, qui mettent en exergue les rapports et statistiques des flux migratoires dans des reportages où prédominent les termes comme: blessés, noyés en mer, arrêtés, bloqués au Maroc, rescapés des camps, expulsés de France, etc.¹

Les textes littéraires qui prennent en charge la problématique de l'immigration clandestine sont peu nombreux. Leurs auteurs se contentent de présenter la condition de vie de l'immigré en situation irrégulière dans les grandes villes d'Europe, sa quête identitaire, ses désillusions, comme l'a fait Alain Mabanckou dans le roman *Bleu-Blanc-Rouge* (1998).² Ainsi, le roman arabe marocain narre l'histoire de l'immigré avant et après la traversée, surtout son quotidien européen et sa rencontre avec l'Autre, en l'occurrence l'homme occidental (Gharrafî 2010). La romancière française Marie NDiaye, métisse issue d'une union mixte franco-sénégalaise, offre un ouvrage différent. Sans soulever les questions de discrimination ou de différences culturelle et raciale, elle s'attache à découvrir au monde les souffrances vécues par ces êtres, nos semblables, tout au long de leur voyage, et à redonner à ces malheureux invisibles un visage et une parole.

L'IMMIGRATION CLANDESTINE DANS L'UNIVERS FICTIONNEL NDIAYEN

L'œuvre romanesque de NDiaye ne cesse de montrer, de façon subtile et pertinente, les mécanismes d'exclusion à l'œuvre au sein de la société française contemporaine. Par cet aspect, elle entre en résonance avec des questionnements propres aux théories postcoloniales tout en résistant à certaines stratégies de leur paradigme: la logique narrative ndiayennene ne tend pas à affirmer le droit à la différence ou les revendications d'un groupe minoritaire. Plutôt centrée sur le destin individuel, NDiaye souligne la solitude à laquelle chacun se trouve confronté et la difficulté d'être soi.

Toutefois, dans son roman *Trois femmes puissantes*³ (Prix Goncourt 2009), composé de trois histoires distinctes et juxtaposées qui se répondent entre elles, l'auteure explore la question de l'altérisation par le biais de formes narratives plus référentielles, voire d'une plus grande visibilité des rapports difficiles entre Européens et Africains en situation d'exil, marqués par une violence sourde bourdieusienne. Le continent noir y est pour la première fois au fondement de l'univers fictionnel ndiayen. Le troisième volet du tryptique, le seul basé sur des événements réels, déploie un discours ouvertement politique. Afin d'éveiller nos consciences, NDiaye y interroge directement le phénomène d'immigration clandestine, le mettant au féminin:

¹ En 20 ans, 16.000 personnes ont perdu la vie en tentant d'entrer dans l'Union européenne. V. Immigration clandestine, une sélection d'articles. <<http://www.bladi.net/immigration-clandestine,21.html>>.

² Le récent livre de Catherine Mazauric: *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, Karthala, 2012, offre une lecture approfondie de ce phénomène social dans les romans de la traversée clandestine.

³ Les références à ce roman seront signalées par les lettres *TFP* suivies du numéro de la page concernée.

Je sais que de nombreux reportages existent, mais je voulais essayer de donner aussi une matière littéraire à ces tragédies. Car c'est une tragédie actuelle, mais tout imprégnée d'héroïsme: pour moi ces gens sont des héros dans la mesure où l'on n'a pas idée de la vaillance et du courage qu'il faut pour entreprendre ce genre de périple, passer de l'Afrique à l'Europe en clandestin (Kapriélian 2011).

*DE L'INHUMANITÉ DE LA FAMILLE À L'INHUMANITÉ DU MONDE:
LE PÉRIPLE DE KHADY DEMBA*

Le récit ndiayen magnifie le portrait de Khady Demba, une jeune veuve sénégalaise navrée de n'avoir jamais conçu un enfant, en lui donnant le visage de l'obstination et de la dignité. Elle apparaît dès l'incipit comme un être fragilisé qui subit les mécanismes d'exclusion et de déstabilisation. Abandonnée en bas âge par ses parents (ils n'avaient pas voulu d'elle), élevée par sa grand-mère morte depuis longtemps (qui l'avait recueillie par obligation), seule au monde, elle avait dû accepter un mariage arrangé. Après la mort de son mari, un homme gentil, sa vie bascule du bonheur et de la sécurité à l'horreur.

Par la grâce de l'écriture, NDiaye met en avant la monstruosité de la cellule familiale comme micro-laboratoire de la barbarie collective. Ainsi, la Cendrillon noire, surnommée «la muette», victime de l'inhumanité et du mépris de sa belle-famille, finit par accepter de devenir «une pauvre chose, de s'effacer» (TFP: 252). La maison où elle vivote devient lieu de l'incompréhension de l'Autre et de son exploitation. Voulant se débarrasser d'elle, sa belle-mère impitoyable la contraint finalement à l'exil vers la France. Ce n'est que le début de son calvaire. Dans un mouvement d'une cohérence glaçante, l'héroïne ndiayenne, vue par un narrateur extérieur mais non pas omniscient (focalisation interne), sera portée de l'inhumanité de la famille à l'inhumanité du monde.

Parce que leur fils unique l'avait épousée en dépit de leurs objections, parce qu'elle n'avait pas enfanté et qu'elle ne jouissait d'aucune protection, ils l'avaient tacitement, naturellement, sans haine ni arrière-pensée, écartée de la communauté humaine, et leurs yeux durs, étrécis, leurs yeux de vieilles gens qui se posaient sur elle ne distinguaient pas entre cette forme nommée Khady et celles, innombrables, des bêtes et des choses qui se trouvent aussi habiter le monde (TFP: 256).

Sur le plan narratif, c'est autour de son périple tragique avec un groupe de clandestins à travers le Sahel que s'organise la dynamique des rôles actantiels: le contrebandier africain qui la conduit au camp d'émigrants, les passagers entassés autour d'elle à l'arrière d'un camion ventru, son jeune et malheureux compagnon de route, la patronne d'une gargote en plein désert qui l'oblige à se prostituer, les militaires et les gardes-frontières brutaux qui pillent les immigrés, le couple dans un vaste campement de cabanes dans la forêt près de la frontière européenne, ainsi que la galerie de protagonistes divers qui établissent tous la vérité sur les souffrances indicibles de tous ceux qui tentent l'exil vers l'Occident. Illustrant leur calvaire par des micro-combats, sans doute plus marquants que les articles

dans la presse, la romancière aurait voulu montrer ce que vivaient et souffraient ces malchanceux. Aujourd'hui, la migration des dizaines de milliers de *boat people* ou de passagers sahéliens vers un but précis se transforme inéluctablement en errance sans but. Il ne leur reste que leur dignité humaine, leur nom:

Dans la situation que je décris – et qui est assez douce par rapport à la réalité que subissent ces gens –, le nom est ce qui la personnifie encore: ces gens sont considérés comme une grosse masse même plus humaine, même pas une masse de bétail car le bétail on en prend soin car il rapporte... Ils sont traités comme des êtres qui n'ont plus leur unicité, leur valeur, leurs sentiments, leur vie, tout ce qui fait qu'un être humain est unique. Et ici, on a le plus grand mal à voir ces gens comme nos semblables (*ibidem*).

L'immigrante ndiayenne ne connaît presque rien du monde qui l'entoure. Sa seule certitude est «d'être unique en tant que personne» (TFP: 253), d'exister à part entière en tant que Khady Demba, le nom étant le premier élément d'identification. Tout au long de sa traversée du désert, elle scande les étapes de sa déchéance par le rappel de son nom, son unique abri: «C'est que je suis, moi, Khady Demba !» (TFP: 310).⁴ Dans des moments d'insupportables souffrances, elle rassemble toutes ses forces mentales pour contrer les multiples attaques de la douleur (d'une jambe gangrenée), et répète cette phrase telle une prière: «Il y a un moment où ça s'arrête» (TFP: 303, etc.).

L'exil se comprend, ainsi que l'explique Shmuel Trigano dans *Le Temps de l'exil*, comme une «expérience de la perte, de la disparition, de l'absence» (Trigano 2001: 18-19). Perte de l'espace, un espace-temps d'avant «la cassure du départ», mais également perte de l'être. L'exil «déracine le moi» affirme-t-il également, car l'exilé se retrouve comme dépouillé de lui-même. «L'exiler, le tuer», dit Emmanuel Levinas (1998: 155), qui invite à l'engagement inconditionnel les uns envers les autres. Dans le récit de NDiaye, il se produit un processus inverse: c'est à travers l'exil que s'effectue la maturation psychologique qui permettra la construction d'un moi stable. Khady n'aurait pas pu être dépouillée d'elle-même, puisque dans la maison de sa belle-famille elle avait été réduite à un rien, ou *chosifiée*; dans la cour ou au marché, on cessait vite de lui prêter attention, «comme si ce bloc de silence et de désaffection ne valait plus l'effort d'une apostrophe, d'un quolibet» (TFP: 253).

C'est dans la première scène qui illustre le drame des *boat people* que le protagoniste fait le premier pas vers la réappropriation de son identité: elle décide toute seule de sortir de la pirogue qui va probablement couler. Au fur et à mesure que sa volonté se renforce, son corps faiblit. Dans l'apothéose finale, lorsqu'elle court pour escalader le grillage du mur d'Europe, elle est presque dépossédée du corps, elle est l'esprit pur qui s'envole vers le ciel sous la forme d'un oiseau: «c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait» (TFP: 316).

⁴ Le nom de l'héroïne apparaît 170 fois dans ce texte de soixante-dix pages.

Quelles que soient les épreuves et la fin tragique qui s'imposent, Khady Demba reste toujours fière d'être elle-même, imperméable à toute culpabilité. De tous les protagonistes féminins ndiayens, c'est elle qui va le plus loin dans l'affirmation de son humanité. C'est à travers elle que se reflètent l'inhumanité du monde, ainsi que les misères faites aux femmes africaines: répudiation à cause de la stérilité, maladies (on devine chez elle le SIDA), prostitution, exploitations diverses, etc. Pour dépeindre le drame de l'immigration clandestine avec son cortège d'horreurs, laissant une grande place à l'indicible narratif, Marie NDiaye a créé une figure inoubliable de la femme errante.

*IDÉOLOGIE INHUMAINE DANS LA LITTÉRATURE:
LE CAMP DES SAINTS DE JEAN RASPAIL*

Au début de 2011, lorsque *Trois femmes puissantes* a atteint un million de ventes dans les librairies françaises, Robert Laffont lance la 5^e réédition d'un ouvrage bien connu: *Le Camp des Saints*⁵ (1973) de Jean Raspail. L'auteur de ce «roman-brûlot d'un provocateur impénitent» (Dupuis 2011) joue avec un sujet explosif, qui constitue le lieu privilégié d'une analyse des idéologies inhumaines attachées au phénomène migratoire. Son récit raconte de façon hyperbolique un évènement terrible: un jour, une centaine de bateaux portant chacun à bord des milliers d'immigrants, en provenance du sous-continent Indien et de l'Afrique, viennent s'échouer sur les plages de la Côte d'Azur. Tout au long de cette invasion apocalyptique d'un million de gueux à peau sombre, l'Occident «droit-de-l'homme» (CDS: 18), victime d'une «dégénérescence de la pitié» (CDS: 47) et tétanisé par une «une profonde humanité» (CDS: 136), ne fait rien d'autre qu'attendre l'engloutissement sous une marée humaine. Or, effrayés par «ce monde pourri (...), dégueulasse, puant, merdeux» (CDS: 311), les Français *blancs* fuient laissant le champ libre à cette «nouvelle bête apocalyptique» (CDS: 80). Seuls une poignée de «Sudistes» (les fameux «Saints»⁶) ont pris conscience du danger, mais ils subissent l'opprobre et l'injure des «bien-pensants», une force nuisible que l'auteur baptise, dans sa préface de la réédition 2011, «Big Other»: «Car en face, dans l'autre camp, s'agit une redoutable phalange issue du sein de notre propre nation, et néanmoins tout entière engagée au service volontaire de *l'Autre*: BIG OTHER... (...) le Fils unique de la pensée dominante» (CDS: 24), dont le premier soin a été «de tordre le cou au «Français de souche», pour débayer définitivement le terrain» (CDS: 25).

«Par son lexique, sa brutalité et ses provocations, *Le Camp des Saints* est incontestablement un ouvrage d'extrême droite» (*ibidem*: 25), constate Jérôme Dupuis

⁵ CDS désormais dans le texte.

⁶ «Le temps des mille ans s'achève. Voilà que sortent les nations qui sont aux quatre coins de la terre et qui égalent en nombre le sable de la mer. Elles partiront en expédition sur la surface de la terre, elles investiront le camp des Saints et la Ville bien-aimée», citation en exergue du livre, tirée du XX^e Chant de l'Apocalypse de Saint-Jean.

dans *L'Express*. «Un livre raciste – ce qui ne lui retire pas ses qualités littéraires, et notamment sa perverse puissance d'évocation», écrit Daniel Schneidermann dans *Libération*. Une analyse minutieuse du sociologue de la littérature Jean-Marc Moura révèle les options idéologiques et les conceptions de la Nouvelle Droite (surtout le G.R.E.C.E.) déployées dans ce texte littéraire, selon une imagerie ultra négative de la migration, et montre comment la narration, imprégnée des inévitables déviations racistes, «justifie implicitement la politique d'apartheid sud-africaine» (Moura 1988: 120). L'Occident y est présenté comme un monde en danger, et la migration comme «un phénomène inévitable, irrésistible et irrémédiablement destructeur» (*ibidem*: 118). Le récit livre, affirme Moura, «certaines de ses clefs; la prétendue prophétie est déterminée par deux sentiments complémentaires, le mépris et la peur de l'homme du tiers monde, et le constat de la décadence occidentale» (*ibidem*). Faisant l'examen du répertoire des éditions et de la réception critique du texte de Raspail, ce pionnier de *postcolonial studies* en France observe que «*Le camp des Saints* n'est pas «reçu» comme la simple fantaisie d'un lettré» (*ibidem*: 116).

Il est le pôle littéraire d'un ensemble d'essais et d'ouvrages de vulgarisation, trahissant une sensibilité exacerbée à l'évolution démographique mondiale plus qu'un authentique effort de théorisation scientifique (...). Le roman offre ainsi la conclusion fictionnelle des craintes néo-malthusiennes en peignant le déferlement des foules du tiers monde sur l'Occident. Que l'auteur soit ou non conscient de cette démarche, son récit porte ces frayeurs à un paroxysme où est représentée la fin qu'elles appellent (idéo)logiquement: l'apocalypse occidentale (*ibidem*: 119).

Dans l'interview du *Figaro Magazine* (Ferry 2011), Raspail nous dévoile que l'un des étrangers qui ont vu en lui un «prophète» n'est autre que l'Américain Samuel Huntington, l'auteur du «Choc des civilisations», et que son roman fait partie de l'imaginaire du fameux essai. Dans les nombreux entretiens dans la presse, le romancier ne cache pas une certaine fierté d'appartenir à une minorité intellectuelle qui dérange la pensée dominante. Mais en consultant les sites internet des «meilleures ventes romans», on se rend compte que *Le Camp des Saints* est un best-seller en France, et l'on peut constater, avec regret, que si une pensée a le vent en poupe ces temps-ci, un peu partout dans le monde, c'est peut-être bien celle de Jean Raspail. De toute évidence, l'obsession du *Camp des Saints*, illustration fictionnelle de la peur ancienne de l'Étranger, est une triste réalité politique.

POUR CONCLURE

Nous voudrions terminer pourtant par une note relativement optimiste, ainsi que l'a fait Moura: le roman de Raspail demeure isolé dans la production littéraire française de ces quarante dernières années. Entre l'immigré primitif et agressif de Raspail et le bon sauvage du *Désert* de Jean-Marie Le Clézio, où l'on passe, selon le théoricien des études postcoloniales, d'un mythe à l'autre (Moura

1988: 121), l'écriture française a engendré un personnage d'immigré bien réel dans sa misère matérielle et dans sa grandeur humaine. L'histoire bouleversante de Khady Demba, qui clôt *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye, l'une de ces métisses qui effraient tellement Raspail, nous rappelle les véritables valeurs humaines tout en témoignant de l'ampleur du problème de pauvreté dans les pays du tiers monde, où l'Occident a sa part de responsabilité. La romancière française dénonce le fossé grandissant entre le Nord et le Sud, dont l'une des conséquences tragiques est le phénomène migratoire. Prenant des airs d'universalité, son écriture humaniste pourrait se lire également comme une mise en évidence des liens troubles entre ex-colonisateurs et ex-colonisés, dans une dynamique postcoloniale qui divise les individus selon leur race. Elle contribue également à démontrer l'inhumanité des sociétés contemporaines, qu'elles soient européennes ou encore africaines, qui continuent à édifier des barrières en tout genre: économiques, culturelles, civilisationnelles, ou bien ces murs hérissés de barbelés.

À l'heure où les phénomènes migratoires sont analysés avec une précision croissante, il n'est pas inutile de présenter des témoignages littéraires qui s'y attachent car la littérature constitue certainement l'un des révélateurs les plus précieux de l'imaginaire d'une société. Elle est dotée d'une capacité importante de communiquer un message et, en même temps, de toucher l'esprit du lecteur: le faire réfléchir et l'amener à une prise de conscience. C'est le récit fictionnel qui sera gardé dans la mémoire, tandis qu'un article de presse ou un reportage sera vite oublié. À la question de l'intervieweur des *InRocks*: «Qu'est-ce que la littérature apporte par rapport aux reportages de presse ?», Ndiaye répond:

Précisément la personnification. Si la matière littéraire est assez intéressante ou prenante, ces trajectoires restent mieux en mémoire que ce qu'on peut lire dans les articles ou voir en images. Les articles peuvent dépersonnifier, on lit vite – un article, ça passe, ça reste comme anonyme. Pas la littérature (Kapriélian 2009).

Or, l'inhumanité dans la littérature ou *l'écriture de l'inhumanité*, un domaine où ont été profondément remises en question les certitudes identitaires au cours des dernières décennies, nous permet de percevoir les enjeux et la complexité des débats sur les séquelles du colonialisme, l'identité nationale et les processus d'inclusion et d'exclusion qui existent en France: «[E]st-il possible» se demande David Murphy, «de trouver une place pour les anciens colonisés au sein d'une reconceptualisation de l'identité française; est-il possible de renouveler notre conception de la culture française et de dépasser les idées reçues sur une France mythique ? Peut-on enfin échapper à la forme symétrique, mais tellement artificielle, de l'hexagone et de son image d'une France purement métropolitaine ?» (Murphy 2011). On imagine les réponses de nos deux auteurs... Il n'en demeure pas moins que la France, métissée ou «éternelle», est bien plus menacée par la globalisation que par l'immigration.

BIBLIOGRAPHIE

- Dupuis, Jérôme (2011). «*Le camp des Saints* de Jean Raspail, un succès de librairie raciste ?». *L'Express. Culture avec Lire*. Publié le 06/04/2011. URL: http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-camp-des-saints-de-jean-raspail-un-succes-de-librairie-raciste_980039.html.
- Ferry, Riwal (2011). «Avec Jean Raspail, retour triomphant d'un racisme sans chichis». *Le Nouvel Observateur*. URL: <http://blogs.rue89.com/riwal-ferry/2011/03/15/avec-jean-raspail-retour-triomphant-dun-racisme-sans-chichis-195043>.
- Gharrafi, Miloud (2010). «Le portrait de l'immigré clandestin dans le roman arabe». *Trans*, 17. Nr. 3.4. *Literaturen der Migration: Konfrontation und Perturbation alskreativer Impuls*. URL: http://www.inst.at/trans/17Nr/3-4/3-4_gharrafi.htm.
- Kapriélian, Nelly (2011). «L'écrivain Marie Ndiaye aux prises avec le monde». *Les InRockuptibles*. URL: <http://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985>.
- Lévinas, Emmanuel (1998). *De l'Un à l'Autre. Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Grasset.
- Murphy, David (2011). «La littérature noire et les études postcoloniales». *Littératures noires* («Les actes»). Publié le 26/04/2011. URL: <http://actesbranly.revues.org/495>.
- Moura, Jean-Marc (1988). «Littérature et idéologie de la migration: *Le camp des Saints* de Jean Raspail». *Revue européenne de migrations internationales*. Vol. 4 N°3: 115-124.
- NDiaye, Marie (2009). *Trois femmes puissantes*. Paris: Editions Gallimard.
- Raffy, Serge (2005). «Melilla, frontière mortelle. Les barbelés de l'Europe». *Nouvel Observateur* le 13/10/2005, n°2136; repris et publié par C. Herin. URL: <http://permalink.gmane.org/gmane.politics.activism.zpajol/16342>.
- Raspail, Jean (2011). *Le Camp des Saints* (1973). Précédé de *Big Other*. Paris: Robert Laffont.
- Schneidermann, Daniel (2011). «Appeler racistes les racistes». *Libération*. Publié le 7/03/2011. URL: <http://www.liberation.fr/societe/01012323989-appeler-racistes-les-racistes>.
- Trigano, Shmuel (2001). *Le Temps de l'exil*. Paris: Manuels-Payot.

Vesna Cakeljčić

THE INHUMANITY OF OUR SOCIETIES AND THE MIGRATORY
PHENOMENON IN THE WORKS OF MARIE NDIAYE AND JEAN RASPAIL

SUMMARY

The novels of Marie NDiaye do not only explore the mechanisms of exclusion which operate in contemporary French society in a discreet and persistent manner but they also focus on individual destinies and emphasize the loneliness everyone faces and the difficulty of being oneself. In the third narrative of her triptych novel, *Three Powerful Women* (which won the Goncourt Prize in 2009), NDiaye gives an openly political speech for the first time, based on the following realistic fact: the migration of hundreds of thousands of Africans into "the European El Dorado" inevitably turns into aimless wandering or into tragedy. By telling the story of Khady Demba, a young Senegalese widow forced into horrible conditions of a clandestine exile, the author denounces the inhumanity of our contemporary societies, ranging from the cruelty of a family unit to the aberration of political regimes. In a wider perspective, the author underlines the increasing

gap between the North and the South, the migratory phenomenon being one of its consequences. This paper explores how the narrative logic of NDiaye represents these realities and tries to awaken the world's conscience. On the other hand, the discourse developed in the famous novel *The Camp of the Saints* (1973) by Jean Raspail offers, an example of the neo-malthusian ideological concept and the fears of the immigrant as the representative of cultural otherness.

Key words: Marie NDiaye, clandestine immigration, inhumanity, Jean Raspail, fear of the foreigner

Diana Popović
Université de Novi Sad
Faculté de Philosophie
dizpopovic@open.telekom.rs

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE COMME PROCÉDÉ LITTÉRAIRE DANS *LE VRAI MONDE ?* DE MICHEL TREMBLAY

Ce travail se propose d'examiner le procédé de théâtre dans le théâtre dans la pièce *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay. Ce procédé en est le concept de base et se présente comme un outil efficace pour le développement des idées principales de l'œuvre.

Mots clés: le théâtre dans le théâtre, mise en abyme, structure en abyme, procédé littéraire, rapport entre la fiction et la réalité

Dans sa pièce *Le vrai monde ?*, créée en 1986¹, Michel Tremblay recourt au procédé artistique de théâtre dans le théâtre, connu depuis des siècles et utilisé dans des œuvres littéraires ou théâtrales. Ce procédé qui peut avoir différents buts et manifestations, sous-entend qu'une partie du texte de l'œuvre se présente comme une structure fractale, plus ou moins indépendante du texte principal. La pièce *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay est fondée sur ce procédé et on peut même constater qu'il y devient un concept de base aidant l'auteur à développer toute une problématique concernant le métier d'écrivain et le rapport entre la réalité et la fiction.

Le théâtre dans le théâtre est un concept récursif qu'on peut appeler aussi *mise en abyme* (dans le sens gidien) ou, pour se rapprocher de la pensée de Gérard Genette, *structure en abyme*. On reconnaît facilement ce procédé dans une œuvre théâtrale. Le spectateur voit les comédiens jouant, à un moment donné, une pièce de théâtre à l'intérieur de la pièce principale. C'est le procédé utilisé par Luigi Pirandello dans ses pièces *Six personnages en quête d'auteur* (*Sei personaggi in cerca d'autore*) ou dans *Ce soir on improvise* (*Questa sera si recita a soggetto*). Par contre, chez Shakespeare, le spectateur voit des comédiens qui regardent d'autres comédiens qui eux-mêmes jouent un rôle, par exemple dans *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark* (*The Tragical History of Hamlet, Prince*

¹ *Le vrai monde?* a été publié pour la première fois aux éditions Leméac en 1987 et la première représentation théâtrale date de la même année. Le succès de cette œuvre au titre intrigant a été immédiat et elle a aussitôt été traduite en anglais et jouée au Canada, puis en Europe, en plusieurs langues.

of Denmark) ou dans *Le Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*), ce qui veut dire qu'il y existe de «faux» spectateurs faisant semblant de regarder une «seconde pièce». Mais dans la pièce *Le vrai monde?* le théâtre dans le théâtre obtient une nouvelle qualité, puisque l'auteur dédouble les personnages principaux dans la «seconde pièce» et fait une sorte de montage des deux «récits». C'est pourquoi ce procédé tel qu'utilisé par Tremblay s'apparente à l'auto-citation et nous fait penser au concept du Nouveau Roman et à la problématique de la réflexivité comme moyen d'intérioriser un commentaire sur l'écriture-même ou un commentaire sur la lecture du texte. Il se présente donc sous forme de texte-miroir. De même, une telle structure nous incite à réfléchir sur le texte littéraire en tant que métafiction, ou à l'œuvre théâtrale en tant que métathéâtre.

Cette même perspective nous révèle que certains textes littéraires peuvent être caractérisés comme automimétiques et/ou autoréférenciels. Autrement dit, pour analyser ce procédé dans une œuvre il faudrait d'abord faire une analogie entre le texte principal (qu'on peut appeler «le grand texte» ou «le texte-parent») et le second texte («le petit texte», «le fragment fractal»). Après avoir séparé deux fictions, on devrait déterminer leur rapport mutuel et voir quelle fonction elles opèrent dans l'ensemble de l'œuvre.

En analysant le procédé de la mise en abyme dans le Nouveau Roman, Jean Ricardou constate qu'il peut avoir une fonction de révélation lorsqu'il s'agit d'une structure hologigogne (par conséquent autoréférencielle et tautologique) et une fonction antithétique, lorsqu'il s'agit d'une structure toujours autoréférencielle mais qui se détache de la conception gigogne et se comporte plutôt comme un miroir déformant par rapport au texte principal. En tout cas une chose est sûre, c'est que la structure du texte basé sur ce procédé est très complexe puisqu'elle se réfère à elle-même et se présente comme une écriture à multiples fonds, porteuse des idées les plus variées de l'auteur. Elle peut se manifester comme une écriture-miroir, ce qui est le cas pour la structure de la pièce *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay.

LE THÉÂTRE COMME MÉTAPHORE DU MONDE

La pièce *Le vrai monde ?* suit la pensée de Shakespeare selon laquelle «totus mundus agit histrionem» utilisée dans ses œuvres à partir de *Henry VI* jusqu'à *The Tempest* (*La Tempête*). Cette métaphore exprime le concept d'analogie entre le microcosme et le macrocosme. Dans ce sens, la «petite pièce» chez Tremblay, comme chez Shakespeare, est liée à la «grande pièce», et elles le sont toutes les deux avec le monde réel. Cette relation est basée sur une sorte de confrontation entre l'apparence (l'illusion) et la réalité.²

En général, dans un sens ou dans l'autre, une œuvre littéraire reflète le monde extérieur. Tremblay est allé plus loin, parce qu'il a eu l'idée de refléter non seule-

² Si l'on se plonge dans l'histoire du théâtre, on remarque que depuis le théâtre élisabéthain on a respecté l'idée de la relativité de la perception humaine qui a été enrichie après la révolution de Copernic. Cela serait largement accepté par les auteurs européens. (David 2003).

ment le macrocosme (le monde réel qui nous entoure)³, mais aussi les microcosmes des personnages principaux. Il a dédoublé ses personnages en construisant une nouvelle atmosphère entre eux, un nouveau contexte familial, celui qui va servir à mirer les personnages de la famille de la «pièce principale». Il faut dire que ses personnages se mirent à l'intérieur de la pièce, mais finalement on s'aperçoit qu'ils mirent aussi les spectateurs. Le procédé de théâtre dans le théâtre rend donc ici possible un jeu de miroir. C'est ce que Georges Forestier explique:

Réfléchir le monde n'est donc rien de plus pour le théâtre que réfléchir du théâtre. Dès lors, lorsque le théâtre se dédouble, il réfléchit non seulement son propre univers, l'univers de la scène et des coulisses, mais aussi le théâtre du théâtre. Jeu de miroirs à l'infini. (Forestier 1981: 175)

Tremblay a magnifiquement trouvé ce «miroir» comme outil efficace pour démasquer ses personnages principaux, pour dévoiler leurs pensées cachées et leurs sentiments refoulés. Ce «miroir» représente une forme réflexive de l'écrivain. Il est la source de la vérité sur le monde. Il brouille d'abord les limites entre l'illusion et la réalité justement pour souligner le besoin de ne pas les confondre, ce qui est l'un des messages de cette œuvre.

LE MICROCOSME FAMILIAL

Les personnages principaux sont quatre membres d'une famille: Claude et sa sœur Mariette, qui ont 23 et 25 ans, et leurs parents, âgés de 45 ans, Alex et Madeleine. Depuis ses onze ou douze ans Claude rêve de devenir écrivain et maintenant, après avoir écrit le texte de sa première œuvre théâtrale, il le donne à sa mère. La surprise est instantanée. Dans la pièce de Claude figurent des personnages portant justement les prénoms de sa mère, de son père et de sa sœur: Alex II, Madeleine II et Mariette II. Ils sont tous là, sauf le personnage de l'auteur lui-même. Sa mère lit l'œuvre mais ne la comprend pas. En fait, elle est choquée de la manière dont son fils présente leurs caractères. Elle n'y voit que la caricature morale des modèles traités. La réaction de Madeleine sera suivie de celles des autres personnages et voilà le drame.

Au début, il s'agit d'un huis-clos familial où règne une atmosphère idyllique. Mais, petit à petit, on s'aperçoit que celle-ci est fautive et que tout le monde est malheureux. Pour aboutir à cette conclusion, Tremblay introduit une intrigue se développant parallèlement à la trame principale, laquelle est jouée entre les personnages imaginés par Claude. En les introduisant, Tremblay dédouble trois des quatre personnages et leur donne les mêmes noms et presque le même vêtement que ceux des personnages principaux. Tremblay les a donc animés d'une manière spécifique: on les voit sur la scène parlant et marchant *parmi* les personnages principaux, se comportant comme s'ils étaient «vrais».

³ L'idée que le théâtre représente la métaphore du monde est vieille comme la philosophie et «elle remonte au moins à Démocrite» (Cavaillé 1992: 34).

De cette manière, Tremblay offre aux spectateurs et aussi aux comédiens eux-mêmes, un nouveau théâtre se déroulant dans le théâtre. Mais ce qui n'est pas habituel pour un tel procédé, c'est le fait que cette nouvelle pièce (pièce intérieure) ne se présente pas comme un fragment compact intercalé dans la pièce de base, mais comme un enchaînement de scènes qui interrompent la linéarité du récit de base. D'un côté, cette alternance donne un effet de jeu, et de l'autre, elle permet la constance d'un dialogue fictif entre les deux récits.

Ici on peut remarquer le véritable art tremblayen. Le drame se construit graduellement et avec beaucoup de souplesse. Les personnages imaginés par Claude prennent vie et côtoient leurs modèles, influencent leurs destinées et provoquent une multiplication des perceptions de la réalité tout en glissant dans un monde de mensonges. Où est finalement le «vrai monde» ?

L'ASPECT THÉMATIQUE

Cette pièce de Tremblay est très complexe du point de vue des sujets traités. Tout d'abord, l'auteur veut poser la question des limites de notre capacité à nous comprendre entre nous en tant qu'êtres sociaux. C'est la raison pour laquelle il a choisi une famille pour explorer ce sujet. À part cette thématique largement universelle, l'auteur veut parler d'une problématique qui concerne les limites de la liberté d'un écrivain lorsqu'il crée son œuvre littéraire, plus précisément une pièce de théâtre, et aussi du pouvoir d'une œuvre littéraire. Mais la question centrale est certainement celle qui touche le problème de la projection de la vérité. L'auteur suggère la conclusion que la vérité est toujours cachée sous le voile de la subjectivité. Tremblay offre une pièce où il pose non seulement des questions universelles, mais aussi des questions auxquelles il est intimement lié en tant qu'écrivain.

Déjà le titre introduit un dilemme et nous invite à réfléchir, donc à participer activement à cette recherche du vrai monde. Le manuscrit de Claude ouvre le thème de la vérité et des mensonges dans la vie affective. Les mensonges servent à dévoiler le vrai monde (le monde dit «réel» des personnages principaux) et aussi à interroger sur les mécanismes de la création artistique. De même, Tremblay aborde la question de l'influence de l'art sur la vie réelle et vice-versa. Néanmoins, il ne faudrait pas oublier qu'il s'agit toujours du domaine de l'imagination, parce que la vie dite «réelle» qui est mise en relation avec la «réalité» imaginée par Claude, demeure imaginaire, autrement dit elle est aussi une fiction de Tremblay.

- La fuite de la réalité

Ici on voit tout le monde fuir la réalité, c'est-à-dire le «vrai monde»: Alex raconte ses blagues, Madeleine s'enferme dans une imagination silencieuse et Claude réécrit, réinvente la vie en écrivant sa pièce de théâtre. On fuit le vrai monde parce qu'il est vu comme insupportable. Le problème naît du fait que

chaque personnage éprouve différemment l'univers de la famille. Cela veut dire que chacun d'eux crée son propre univers. Les différences de perception et d'interprétation mènent à un conflit irrémédiable.

Peu d'événements se produisent dans la pièce. L'intrigue se réduit à ce qui *est dit* ou *pourrait être dit*, à ce qui *est* ou *pourrait être*. Il s'agit d'un «dialogue» entre la vérité et les désirs. C'est Claude qui a pris l'initiative de dévoiler tout ce qui était caché depuis longtemps au fond de son cœur. Il souffre et à un certain moment il se décide à rompre son silence. Il dit à sa mère: «[...] le silence, c'est malsain. Tu ne peux pas vivre toute une vie dans le silence...». Mais sa mère le contredit: «Oui, tu peux.» (Tremblay 1993: 44). C'est le moment initial d'une lutte très dure pour le droit de vivre dans sa propre vérité. Chacun des personnages a sa version à lui et dénie la possibilité d'une autre interprétation des choses. La confrontation devient de plus en plus insupportable. Claude avoue à sa mère: «C'est pas des mensonges, maman. C'est ma façon à moi de voir les choses... C'est une... version de la réalité.» (*Op. cit.*: 49) Et il ajoute: «Tu dis que t'aimes le silence... Moi j'ai décidé de prendre la parole...» (*Ibid.*). On va voir que la mère refusera de parler, elle préfère se cacher dans son silence et imaginer des scènes violentes dans sa tête, dans cette «tempête» ainsi qu'elle appelle l'arrivée de ses fantaisies (*Op. cit.*: 41-44). Autrement dit, elle fuit dans son propre silence pour mieux supporter la réalité.

Par un jeu de silences et de paroles prononcées à haute voix, Tremblay veut démontrer comment une seconde suffit à détourner les choses. Il laisse son double, c'est-à-dire Claude l'écrivain, imaginer sa mère prononcer exactement cette idée dans un long monologue (*Op. cit.*: 69-70).

Ici, on refuse de partager la parole, autrement dit de prononcer ouvertement ce dont on a peur. C'est justement la vérité elle-même qui fait peur. C'est la raison pour laquelle on tâche tout le temps de la fuir.

- La confrontation avec l'autorité paternelle

Alex, père de Claude, reproche à son fils d'être allé trop loin dans sa vision caricaturale de sa famille. Il lui dit: «Peut-être que tout est bien plus simple que ce que t'as dans la tête...». Claude se défend aussitôt ne bougeant point de sa position: «Peut-être que tout est bien plus compliqué que ce que vous voulez admettre!» (*Op. cit.*: 88). On peut constater que Claude sent qu'il est un être tout à fait libre de dire, de réagir, de faire face s'il le faut. Quand Claude était jeune, son père se moquait de son ambition de devenir écrivain. Lorsque Claude l'écrivain présente son texte fini, il se sent vainqueur de cette lutte avec l'autorité paternelle. En outre, Claude est d'avis que son écriture donne une leçon à son père qu'il voit comme un être moralement faible et dégradé. Le jeune écrivain voulait se moquer de son père qu'il trouvait indigne de sa position d'autorité. Claude le fait avec plaisir. Il voulait dévoiler les doux sentiments enfantins qu'il avait longtemps gardés envers son père, mais qui ont été graduellement refoulés, cédant la place

au dédain. En fait, son but est de se confesser et aussitôt de châtier son parent. Il veut aussi prouver que la parole d'un écrivain est plus importante que la parole d'un homme ordinaire, qu'elle est plus forte et plus juste.

La dispute familiale continue et avec elle augmente la rage provoquée par l'in-discrétion de Claude lorsqu'il démasque certains détails compromettants pour les membres de sa famille. Cela ouvre une nouvelle question: est-ce qu'un écrivain a le droit de démasquer si ouvertement, pratiquement sans aucune censure, les problèmes et les secrets d'autrui ? Ou bien est-il obligé de remanier la vérité et de bien la cacher comme le font les gens ordinaires ? Cela nous ramène au titre de la pièce.

Claude avoue qu'il a commencé à écrire à cause de son mécontentement profond envers son père souvent absent de la maison et qui, les rares fois où il était présent se comportait toujours comme s'il était sourd ou indifférent (*Op. cit.*: 99-100). Claude a ressenti un goût de défendu qu'il définit ironiquement comme «défense absolue de parler à son père sous peine de péché mortel, irrémédiable et irréparable!» (*Op. cit.*: 99-100) et il ajoute que c'est l'amour envers son père qu'il veut déclarer dans son écriture. Plus tard, il a découvert que le héros de son enfance s'était dégradé et était devenu un monstre et son amour s'est transformé en mépris. C'est exactement ce que sa mère reproche à Claude: son mépris et une vision caricaturale non seulement de son père, mais d'eux tous. De plus, il a ranimé quelque chose que sa mère avait enterré à jamais: le doute. On conclut qu'elle préfère vivre dans les mensonges que dans la réalité d'une femme trahie.

Mais, ce qui provoque sa colère, c'est que son fils est l'unique personne absente de son œuvre. Il a démasqué tout le monde sauf lui-même:

Quand on a fini de lire ça, on le sait pas qui c'que t'es! T'as fait de nous autres des portraits effrayants, t'as arrangé la réalité comme tu voulais, comme ça faisait ton affaire, t'as même gardé nos noms, Claude, mais tu t'es caché, toi. Tu t'es mis en arrière de nous autres en disant au monde: r'gardez comme y sont laids, comme y sont ridicules... (*Op. cit.*: 48)

À cette attitude de la mère s'ajoutent de nombreux reproches faits par Mariette envers son frère qu'elle trouve finalement «malade dans'tête» (*Op. cit.*: 81). Elle lui conseille de les laisser en dehors de sa «maladie»: «Complicque-toi la vie si tu peux, mais laisse-nous dehors de ça». (*Op. cit.*: 88)

Considérant qu'il a menti, tous se fâchent contre Claude. Mais, celui-ci ne nie pas le mensonge. Il explique même qu'il s'est agi d'une ruse pour se rendre jusqu'au cœur de son père. À la fin il s'aperçoit qu'il n'a pas réussi.

Le comble de la dispute familiale dont le sujet n'est qu'elle-même, se termine par une catharsis générale: le père commence à brûler un à un les feuillets de ce «maudit» manuscrit de Claude, éparpillés auparavant. Mais, est-ce qu'il a réussi à détruire la vérité ? Certainement pas. Le rôle de l'écriture, celui de l'écrivain en général, a été accompli: Claude a révélé la vérité, même s'il s'est servi de mensonges pour y parvenir. Le miroir a donc démontré la déformation de l'objet en miroir.

- La quête de l'identité

Le vrai monde ? ouvre la question de la véritable identité de l'homme. Ici c'est le théâtre lui-même qui est le symbole de la quête de l'identité. Il devient un certain laboratoire: il est aussitôt créateur des unes et destructeur des autres «vraies» identités des personnages. Cela est en relation avec le rôle de Claude l'écrivain, celui qui se glisse à l'intérieur des autres pour les sentir vivement (*Op. cit.*: 52). Les autres personnages ne le comprennent pas. On le considère comme un espion, mais Claude l'écrivain définit son acte d'écriture comme son unique vraie vie (*Op. cit.*: 52). L'écriture est sa «scena vitae», sa source d'existence. Par conséquent, ce qui est considéré comme mensonge par les uns (la fiction de Claude vue par les autres membres de sa famille comme une chose scandaleuse et malsaine) est la seule vérité légitime pour Claude lui-même. Si son écriture défigure l'identité des autres personnages, elle se manifeste comme créatrice de l'identité de «Claude l'écrivain». Mais, finalement, c'est lui qui se trouve pris au piège de son propre labyrinthe d'illusions et l'acte de la destruction de son manuscrit (y compris de ses personnages imaginés, de ses «vérités», de ses idées) devient l'acte de la négation de sa propre personnalité, de son identité.

LE FONCTIONNEMENT DE LA «PIÈCE INTÉRIEURE» DANS L'ENSEMBLE DE LA PIÈCE

Il est évident que le procédé utilisé par Tremblay a un caractère automimétique et autoréférentiel. Les souvenirs des deux groupes de personnages et les événements des deux «récits» se mirent et se croisent constamment. Il s'agit donc d'une certaine structure gigogne du texte. Ensuite, on peut constater que le «second texte» possède sa fonction révélatrice (compris dans le sens ricardien), mais seulement à cause de la réduplication des personnages du texte de base. Il faut aussitôt ajouter que ce dédoublement n'est pas complet (on a omis le personnage de Claude) ce qui déforme déjà l'idée de se mirer les uns les autres. Ce qui est encore important, c'est qu'en inventant ces trois nouveaux personnages on a transformé leurs caractères et leurs rapports interpersonnels. On a alors fait un changement qualitatif qui touchait l'essence de l'image de la famille en question. C'est justement cette fonction antithétique de la «pièce intérieure» qui fait partie du procédé de théâtre dans le théâtre qui a permis à Tremblay de développer son idée de confronter différentes perceptions de la vérité. Le fait qu'il les a présentées par une méthode de montage (effectuée par une alternance des dialogues menés en «deux familles») a démontré que le procédé de théâtre dans le théâtre n'a pas été utilisé dans un sens purement théâtral (puisque l'on a brisé l'homogénéité temporelle de la *représentation* de la «pièce intérieure» en tant que pièce), mais que Tremblay l'a appliqué plutôt comme une structure autoréférentielle concernant des pensées et sentiments, et non pas des événements extérieurs à la scène. La raison en est que la base du drame est la parole-même.

*

En guise de conclusion, on peut constater que le procédé de théâtre dans le théâtre sert ici à mirer les personnages principaux et à vivifier les souvenirs des uns et celui des différentes perspectives de la vie en famille. L'intervention des personnages imaginés fait réagir les «vrais» personnages. Mais il faut souligner que toute cette situation avec le théâtre des personnages de Claude se présente ici comme un chassé-croisé, un échange réciproque et simultané des deux strates de la fiction tremblayenne. Il y existe une alternance entre les situations réelles et imaginées. En utilisant cette manière de présenter les choses, Tremblay a réussi à dévoiler les véritables problèmes et relations interpersonnels dans la famille en question. L'emprisonnement des personnages dans le salon où se déroule tout le drame, symbolise une carapace émotionnelle extrêmement lourde. On s'aperçoit qu'il est très difficile de s'en délivrer au fur et à mesure que la pièce progresse.

Finalement, on peut paraphraser Michel Tremblay lui-même qui constate qu'il ne faut pas regarder la forme des mots, mais ce qu'il y a dessous. Les mots représentent la base de la communication entre les gens, mais parler ne signifie pas obligatoirement communiquer. La parole peut même creuser un abîme entre les gens et rendre la communication impossible. La parole peut sembler inaccessible à l'interlocuteur, mais il n'existe qu'un seul remède efficace, quoiqu'il soit pénible à reconnaître et à supporter: c'est la parole elle-même, et c'est le message universel de la cathédrale de sens qu'est l'œuvre tremblayenne. Le jeu du théâtre dans le théâtre est seulement l'un des moyens possibles pour le démontrer, surtout parce qu'il s'agit là d'une structure autoréférentielle antithétique, qui remplit ce silence, ce vide qui se répand dans le monde dit réel.

BIBLIOGRAPHIE

- Cavaillé, Jean-Pierre (1992). *Descartes: la fable du monde*. Paris: Vrin, EHESS.
- Dällenbach, Lucien (1977). *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.) (2003). *Le Monde de Michel Tremblay*. T. 1: *Théâtre*. Carnières: Lansman.
- Forestier, Georges (1981). *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Genève: Droz.
- Morel, Pierre (éd.) (2007). *Parcours québécois: Introduction à la littérature du Québec*. Chişinău: Université Libre Internationale de Moldova, Institut de Recherches philosophiques et interculturelles, Cartier.
- Pirandello, Luidi (1984). *Pet drama*. Beograd: Nolit.
- Ricardou, Jean (1990). *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean (1978). *Nouveau problèmes du roman*. Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean (1967). *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Seuil.
- Šekspir, Viljem (1978). *Celokupna dela*. Knj. 1. Beograd: BIGZ, Narodna knjiga, Nolit, Rad.
- Šekspir, Viljem (1978). *Celokupna dela*. Knj. 4. Beograd: BIGZ, Narodna knjiga, Nolit, Rad.
- Tremblay, Michel (1993). *Le vrai monde?*. Montréal: Leméac.
- Zarrilli, Phillip B. et al. (2006). *Theatre Histories: An Introduction*. New York, London: Routledge.

Diana Popović

METATHEATER AS LITERARY PROCÉDÉ IN MICHEL TREMBLAY'S
DRAMA *THE REAL WORLD?*

SUMMARY

Metatheater is an artistic procédé known for centuries. It can take various forms and have different purposes in a literary work or in a play. In this paper we examine particularities of this procédé used by Michel Tremblay in his drama *The Real World?* The analysis shows that the procédé of metatheater in his text becomes core concept by which the author develops central topics, such as writing a play, relations between reality and fiction et caetera.

Key words: metatheater, play within a play, frame story, literary technique, relationship between fiction and reality

Sofija Perović
Université de Belgrade
Faculté de Philologie
sofija.perovic@gmail.com

L'IMAGE DE L'EUROPE DANS *LE MALENTENDU* D'ALBERT CAMUS

Dans cet article nous avons analysé l'image du Vieux continent dans un des drames les plus populaires d'Albert Camus. Cette pièce de théâtre a été écrite pendant la Seconde Guerre mondiale, ce qui n'est pas mentionné dans le drame, mais l'atmosphère de cette pièce de théâtre est néanmoins sombre, angoissante, tendue et désespérante. L'image de l'Europe que Camus construit dans *Le Malentendu* correspond à la situation historique et aussi à l'état mental et sentimental de l'auteur et de ses protagonistes. Dans cette Europe grise et pourrie, les protagonistes n'arrivent à trouver ni le bonheur ni leur identité. À travers cette représentation de l'Europe dans le drame *Le Malentendu* nous avons analysé également la pensée philosophique d'Albert Camus.

Mots clés: Albert Camus, absurde, Europe, *Le Malentendu*, soleil

Dans sa pièce théâtrale *Le Malentendu* (dont la première version a été écrite en 1944 et la seconde en 1958) Albert Camus donne une image de l'Europe pourrie, grise, sans soleil, privée de bonheur, où les protagonistes se sentent obligés de vivre et même de tuer. Bien que l'auteur ne mentionne pas la guerre (pendant laquelle l'œuvre fut écrite) on sent l'atmosphère sombre d'un lieu qui angoisse et pousse au désespoir tous ceux qui s'y trouvent. Un lieu dans lequel les protagonistes ne se sentent pas capables de trouver la joie et ceux qui viennent d'autres endroits sentent cette atmosphère pesante qui finit par mener les protagonistes vers la mort. Le développement tragique provient du désir de se libérer et de «quitter ces terres sans horizon». Ce rêve consiste à fuir cette ambiance sombre, tendue et terne et d'aller vers la mer et le soleil, motifs assez importants dans la pensée de Camus. Dans cette Europe dans laquelle Camus situe la trame de sa pièce les personnages sont les jouets du destin et la seule possible liberté se trouve à l'extérieur. Nous avons choisi d'analyser cette présentation du Vieux Continent et de montrer à travers cette image la philosophie de Camus et les sujets liés à sa pensée philosophique.

Le nom d'Albert Camus est inséparable de la philosophie de l'absurde qu'il définit dans son essai *Le mythe de Sisyphe* et reprend dans *L'Étranger*, puis dans les pièces de théâtre *Caligula* et *Le Malentendu*. La philosophie de l'absurde et,

après, le théâtre de l'absurde, démolissent tous les principes qui, depuis Aristote, régissent le théâtre occidental et reflètent la crise profonde de l'après-guerre. Albert Camus élabore une philosophie existentialiste de l'absurde résultant du constat de l'absence de Dieu et de sens à la vie. La prise de conscience de cette absurdité doit être considérée comme une victoire de la lucidité sur le nihilisme qui permet de mieux assumer l'existence en vivant dans le réel pour conquérir sa liberté. L'homme peut ainsi dépasser cette absurdité par la révolte contre sa condition et contre l'injustice. Albert Camus met à profit son talent d'écrivain pour diffuser ses idées philosophiques et pour les mettre en scène.

Dans ses grandes lignes, la fable du *Malentendu* n'est pas très originale: elle s'inscrit même dans une longue tradition qui comprend des productions fictives autant que des histoires réelles et dont l'origine remonte vraisemblablement à la parabole évangélique de l'enfant prodigue. La seule source que reconnaît Camus se limite toutefois à un fait divers survenu en 1935 en Yougoslavie et rapporté par la presse algéroise pendant le séjour de Camus en Algérie. Camus a d'abord transposé ce fait dans *L'Étranger*, en en déplaçant le cadre spatial vers la Tchécoslovaquie où il a voyagé peu avant: en prison, sous sa paille, Meursault trouve une coupure de journal qui relate ce qu'il appelle «l'histoire du Tchécoslovaque» (<http://www.etudes-camusiennes.fr>). C'est dans un pays slave que s'est passée l'anecdote réelle; c'est dans un autre pays slave où Camus a séjourné que se déroule l'histoire fictionnalisée lue par Meursault, et que se situe ensuite l'action du *Malentendu*. Pourtant Camus ne nomme pas le pays dans lequel il a situé la trame du *Malentendu*. Il offre une vision plus générale et plus allégorique et il ne cherche pas à donner une image précise d'un pays européen. Il ne donne pas d'informations spatio-temporelles. L'image de ce pays anonyme représente sa vision d'un continent dévasté par la guerre et, bien que le contexte politique et historique dans lequel cette œuvre a été écrite ne soit jamais mentionné, au contraire des sentiments intimes provoqués par la situation dans laquelle il s'est trouvé involontairement, on peut facilement le reconnaître. Souvenons-nous que Camus quittera Europe deux ans plus tard et il partira aux États-Unis. Le désir de quitter cette ambiance et le rêve d'une terre plus heureuse occupent une place importante dans cette pièce. Le premier rêve qu'on découvre est celui de Martha et il est inséparable d'un désir de fuite vers de nouveaux horizons.

MARTHA Ah ! mère ! Quand nous aurons amassé beaucoup d'argent et que nous pourrons quitter ces terres sans horizon, quand nous laisserons derrière nous cette auberge et cette ville pluvieuse, et que nous oublierons ce pays d'ombre, le jour où nous serons enfin devant la mer dont j'ai tant rêvé, ce jour-là, vous me verrez sourire. Mais il faut beaucoup d'argent pour vivre libre devant la mer. (Camus 1958:16)

Dès le début de la pièce le spectateur est entraîné dans cette atmosphère d'enfermement et d'absurde à laquelle Camus à travers ses personnages oppose une autre ambiance, ensoleillée et potentiellement heureuse. Cette image idéalisée des paysages ensoleillés et de la mer chez Camus est un leitmotiv et dans *Le Ma-*

l'entendu autant que dans *L'Étranger* le soleil joue un rôle crucial. Dans *La psychanalyse du feu* Gaston Bachelard dit que le feu est le seul « parmi tous les phénomènes qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal. » et on peut affirmer que chez Camus cette constatation est valable pour le soleil qui est inséparable du phénomène du feu. Bachelard continue à décrire le feu comme un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. C'est ce qui brille au Paradis, vit au ciel et cet aspect du feu est représenté par le Soleil. De l'autre côté, c'est encore le feu qui brûle en Enfer. Dans sa pensée philosophique, Camus attribue la même dualité au Soleil. Le rôle du soleil est assez important déjà dans *L'Étranger*. C'est le soleil qui lie la mort de sa mère avec le meurtre de l'Arabe. Le soleil donne un sens mythique au meurtre de l'Arabe. Le soleil apparaît ici avec deux significations: la source de la vie et le soleil qui aveugle Meursault par son éclat et qui a un sens négatif. Quand on a demandé à Meursault pourquoi il a tué l'Arabe, il a répondu que c'était à cause du soleil, à cause de sa chaleur, son éclat qui l'a aveuglé. Sous le soleil brûlant, en quelques secondes il est devenu meurtrier, assassin. Le soleil est aussi le symbole de la fatalité antique. La troisième mort, celle de Meursault est aussi liée au Soleil – son jugement est fondé sur le fait qu'il n'a pas pleuré à l'enterrement de sa mère, qu'il a dès le lendemain de cet enterrement rencontré Marie à la plage (le rôle du soleil de nouveau). La fatalité apparaît aussi dans le rôle du hasard. Ces thèmes ont été repris dans *Le Malentendu* deux ans après la publication de *L'Étranger*. C'est encore une fois le Soleil qui pousse les protagonistes au meurtre mais ici c'est le désir d'aller vers les terres ensoleillées qui provoque la chaîne d'événements fatals.

Dans *Le Malentendu*, la philosophie du feu que Camus emprunte à Bachelard et élabore dans *L'Étranger*, est présentée en forme d'un dialogue intime de la mère et de la fille dans la deuxième scène du premier acte.

MARTHA Mère, est-il vrai que, là-bas, le sable des plages fasse des brûlures aux pieds ?

LA MÈRE Je n'y suis pas allée, tu le sais. Mais on m'a dit que le soleil dévorait tout.

MARTHA J'ai lu dans un livre qu'il mangeait jusqu'aux âmes et qu'il faisait des corps resplendissants, mais vidés par l'intérieur.

LA MÈRE Est-ce cela Martha qui te fait rêver ?

MARTHA Oui, j'en ai assez de porter toujours mon âme, j'ai hâte de trouver ce pays où le soleil tue les questions. Ma demeure n'est pas ici. (Camus 1958: 20 – 21)

Le désir de Martha de vider son âme de l'intérieur correspond à l'image de l'Europe dans laquelle elle vit. Son pays est vidé et dévasté, mais paradoxalement son âme ne l'est pas encore, et elle ne veut plus éprouver tous ces sentiments. Elle veut que son état mental et sentimental corresponde à l'image de ce monde qui l'entoure, mais comme ce n'est pas le cas, elle veut quitter cet endroit dans lequel on ne peut pas se sauver. Cet endroit – l'Europe pendant la Seconde Guerre mondiale – ne peut offrir autre chose que la mort. Les personnages n'y ont que l'alternative: tuer ou être tué (soit par un autre soit par eux-mêmes).

Cette atmosphère funeste et déprimante est évidente même pour ceux qui viennent d'ailleurs. Maria, la femme de Jan, qui est là pour la première fois, sent dès son arrivée que dans ces lieux tragiques qu'on appelle l'Europe il n'y a pas d'issue et elle pressent que la fin sera inévitablement tragique. C'est l'aspect fataliste de la pensée camusienne. C'est la fatalité et le rôle du hasard, mais Camus a mis la mort au premier plan. La mort qui n'épargne personne, rend les choses importantes et en même temps absurdes. Camus dit dans ses essais que la seule fatalité qui existe, c'est la mort. Dans *Le Malentendu* la mort est inséparable de sa vision de l'Europe puisque c'est en Europe qu'on ne peut pas lui échapper. Fuir l'Europe est la seule possibilité de salut.

MARIA Mais je me méfie de tout depuis que je suis entrée dans ce pays où je cherche en vain un visage heureux. Cette Europe est si triste. Depuis que nous sommes arrivés, je ne t'ai plus entendu rire, et moi, je deviens soupçonneuse. Oh ! pourquoi m'avoir fait quitter mon pays ? Partons, Jan, nous ne trouverons pas le bonheur ici. (Camus 1958: 26)

Il est clair que dans cette Europe triste, comme le dit Maria, il est impossible de trouver le bonheur et quand on connaît les circonstances dans lesquelles cette œuvre a été écrite, on ne se demande pas d'où vient cette vision pathétique et pessimiste. Cependant on doit avouer que ce n'est pas exactement une image naturaliste de la situation européenne en 1944, c'est en même temps un reflet de la pensée de l'auteur et de sa philosophie de l'absurde. Dans son essai *Le mythe de Sisyphe*, qui a pour sous-titre *Le mythe de Sisyphe et l'essai sur l'absurde*, Camus élabore la notion d'absurde et le rapport entre l'absurde et le suicide qu'il considère comme unique problème philosophique. Après la prise de conscience de l'absurde, on se demande s'il faut se suicider ou non. La conscience de l'absurde repose sur l'antinomie entre l'homme et le monde, à savoir entre le désir de l'homme de connaître le monde et le silence du monde.

Dans *Le Malentendu*, Camus traite un autre problème, assez fréquent dans le monde moderne et qui se pose souvent depuis la Seconde Guerre mondiale: il s'agit de la question de l'identité, de l'appartenance qui suscite celle de la culpabilité. Jan avait quitté cette Europe qui fait peur, qui terrorise et finalement tue, et il a trouvé le bonheur hors de ses frontières, mais il n'a pas pu oublier ceux qu'il avait laissés dans cet endroit affreux – c'est un sentiment de culpabilité qui obsède ceux qui ont quitté leur pays pour poursuivre leur bonheur et davantage quand leur pays est touché par la guerre. Cela affirme la philosophie de l'absurde.

JAN Ce n'est pas le bonheur que nous sommes venus chercher. Le bonheur, nous l'avons.

MARIA *avec véhémence* Pourquoi ne pas s'en contenter ?

JAN Le bonheur n'est pas tout et les hommes ont leur devoir. Le mien est de retrouver ma mère, une patrie... (Camus 1958: 26)

Depuis qu'elle est arrivée en Europe Maria est tourmentée par le pressentiment d'une tragédie inévitable et par une peur inexplicable. C'est une sensation très forte mais peu compréhensible ou rationnelle.

MARIA (...) Je ne suis pas une épouse contrariante. Mais ici, j'ai peur de ce lit désert où tu me renvoies et j'ai peur aussi que tu m'abandonnes.

(...)

JAN Cela est puéril.

MARIA Bien sûr, cela est puéril. Mais nous étions si heureux là-bas et ce n'est pas de ma faute si les soirs de ce pays me font peur. Je ne veux pas que tu me laisses seule. (Camus 1958: 28)

Non seulement le retour de Jan en Europe était indispensable, étant donné la culpabilité qu'il éprouvait d'avoir abandonné sa famille, mais aussi, ce retour souligne le côté fataliste de la philosophie de Camus. Il y a des choses qui sont dirigées par le hasard et c'est ce mécanisme de la fatalité, l'inexorable tour des événements qu'on devine dès le début de la pièce et que Camus avait déjà exploité dans *L'Etranger*. Et ce tour des événements fatals commence par le retour au pays natal, c'est-à-dire en Europe. Gaston Bachelard s'intéresse à l'aspect psychanalytique du retour au pays natal dans son livre *La Terre et les rêveries du repos*:

«Le retour au pays natal, la rentrée dans la maison natale, avec tout l'onirisme qui le dynamise, a été caractérisé par la psychanalyse classique comme un *retour à la mère*.» (Bachelard 1948: 121) Bachelard introduit le concept de «*maison onirique*» qui est pour lui

une image qui, dans le souvenir et les rêves, devient une force de protection. Elle n'est pas un simple cadre où la mémoire retrouve ses images. Dans la maison qui n'est plus, nous aimons vivre encore parce que nous y revivons, souvent sans nous en rendre bien compte, une dynamique de réconfort. (Bachelard 1948: 119)

Pour les personnages du *Malentendu* cette dynamique de réconfort est détachée du pays natal puisque l'Europe est ruinée et déserte, et on ne peut plus y trouver le bonheur. Chaque protagoniste à son tour affirme ce fait. Dans *Le Malentendu* la maison onirique n'est pas la maison natale. La maison onirique ici est une maison à laquelle on rêve, qu'on idéalise, située près de la mer et, surtout, c'est une maison qui se trouve hors de l'Europe puisque la vie en Europe n'est plus possible. À la fin de la pièce, Maria confirme encore une fois ce qu'on a entendu au tout début de la pièce: il n'y a pas de la vie dans cette Europe. MARIA Oh ! mon Dieu ! je ne puis vivre dans ce désert ! (Camus 1958: 103)

En même temps que *Le Malentendu*, à savoir en 1944, Camus écrit ses *Lettres à un ami allemand* dans lesquelles il se montre très européen. Dans la troisième lettre, il oppose l'Europe voulue par les nazis à celle voulue par les «Européens libres», une Europe guerrière à une Europe de paix, une Europe de «seigneurs» à une Europe «terre de l'esprit», une Europe de «la puissance» à une Europe de «la connaissance». Il se livre alors à un hommage à cette Europe, «terre magni-

fique, faite de peine et d'histoire». (Camus 1944) Pourtant la même année il publie *Le Malentendu* dans lequel il offre une vision complètement pessimiste et sombre d'un continent dévasté et ruiné, rien de cette propagande pacifiste des *Lettre à un ami allemand* dans lesquelles il écrit «Je sais enfin que tout ne sera pas réglé lorsque vous serez abattus. L'Europe sera encore à faire. Elle est toujours à faire» (Camus 1944: 60)

Trois éléments liés à la pensée philosophique de Bachelard se manifestent dans *Le Malentendu*, liés à cette image de l'Europe que Camus construit – la terre, le rêve et le repos. Le rêve du repos dans une terre lointaine, près de la mer et avec du soleil s'oppose à l'Europe sombre, triste et pluvieuse. Déjà dans la première scène La Mère exprime son désir du repos.

LA MÈRE Je suis fatiguée, ma fille, rien de plus. Je voudrais me reposer.

MARTHA Je puis prendre sur moi ce qui vous reste encore à faire dans la maison. Vous aurez ainsi toutes vos journées.

LA MÈRE Ce n'est pas exactement de ce repos que je parle. Non, c'est un rêve de vieille femme. J'aspire seulement à la paix, à un peu d'abandon. (*Elle rit faiblement.*) (Camus 1958: 114-115)

Pour les protagonistes du *Malentendu*, le rêve de la paix à ce moment en Europe signifie la nécessité de tuer. Bien qu'on ne mentionne pas la guerre, la paix rêvée ici n'est pas possible sans les sacrifices. C'est pour arriver à cette paix tellement désirée que Martha et sa mère finissent par tuer son propre frère, à savoir son propre fils. Chez Bachelard la terre et le rêve sont également liés à la volonté (*La Terre et les Rêveries de la Volonté*) et la volonté avec une «imagination activiste». En imaginant un futur meilleur hors de cette Europe froide, grise, sans soleil et sans bonheur, Martha et sa mère vivent ces rêves qui sont ici inséparables du crime et de l'exil de l'Europe et en rêvant elles agissent. Mais les racines de ces protagonistes tragiques sont en Europe et la vie de la racine est une vie immortelle. Les racines auxquelles les protagonistes du *Malentendu* sont liés pour toujours appartiennent à cette Europe tragique où le soleil ne brille pas, où il n'y a pas d'avenir mais que les protagonistes ne pourraient jamais vraiment quitter parce que leurs racines restent là-bas et c'est la vraie raison qui pousse Jan à revenir à cet «endroit désert». Voici la fatalité de cette Europe tragique dans laquelle nous reconnaissons la situation historique pendant la Seconde Guerre mondiale – les protagonistes veulent désespérément la fuir mais il y a quelque chose de plus fort qui les lie à cet endroit et qui les empêche de réaliser leur rêve d'une vie plus heureuse dans les endroits plus heureux qui se trouvent hors d'Europe.

Nous avons vu qu'à travers cette image de l'Europe qu'il crée dans *Le Malentendu*, Camus élabore sa pensée philosophique et son attitude envers les sujets pertinents à la philosophie de l'absurde, tels que la liberté, la responsabilité, le destin, la condition humaine, l'aliénation etc. Il ne mentionne jamais la guerre, qui est en cours à ce moment, mais la sensation d'impotence, d'emprisonnement, de frustration et le désir d'évasion, indiquent la situation sociopolitique en Europe

en 1944. Les couleurs de cette Europe peinte par Camus dans *Le Malentendu* sont grises et sombres, et même le soleil là-bas est pâle. C'est un soleil froid qui ne chauffe point, d'où vient le rêve, et le désir d'aller vers les endroits ensoleillés qui se trouvent «de l'autre côté de la mer». Paradoxalement, c'est l'Europe qui est montrée comme un lieu désert et ce qui se trouve de l'autre côté de la mer (L'Afrique), le sable et le désert, est représenté comme le seul lieu où il existe encore la vie. L'Europe, pendant la Seconde Guerre mondiale, est devenue une grande tombe où il ne reste que la mort, et pour les protagonistes la vie est possible uniquement dehors. Les protagonistes de ce drame parlent, bougent, rêvent et même tuent, mais ils ne vivent pas vraiment parce qu'ils se trouvent en Europe où la vie n'est plus possible. C'est une vision pessimiste qui correspond à la philosophie de l'absurde qui affirme que le monde n'a pas de signification.

Camus propose une image de l'Europe dévastée, démolie, une vision post-apocalyptique d'un continent qui est en train de passer par les pires épreuves. Camus ne voit pas un meilleur futur qui viendra après la guerre et il se demande si on peut continuer à vivre là-bas et quel sera le futur de ceux qui survivront aux horreurs de la guerre. Cette image de l'Europe sans futur, d'un continent qui n'a plus rien à offrir, où la vie est devenue impossible est très intéressante à présenter sur les scènes théâtrales européennes aujourd'hui en pleine crise économique, quand on pose la question s'il y a un futur pour l'Europe.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston (1949). *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
 Bachelard, Gaston (1948). *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Librairie José Corti.
 Camus, Albert (1944). *Lettre à un ami allemand*. Paris: Gallimard.
 Camus, Albert (1958). *Le Malentendu*. Paris: Gallimard.

Sofija Perović

THE PICTURE OF EUROPE IN ALBERT CAMUS' PLAY *THE MISUNDERSTANDING*

SUMMARY

In his play *The Misunderstanding* (the first version was written in 1944 and the second in 1958) Albert Camus gives an image of a rotten, gray, sunless Europe, a place deprived of happiness, a place where the characters feel compelled to live and even to kill. Although the author does not mention the war (during which the work was written) one can feel the atmosphere of a place full of dark anguish and despair. Europe represented in *The Misunderstanding* is a place in which the protagonists are not able to find any joy and those who come from other places can feel that heavy atmosphere that eventually leads protagonists to death. The tragic development comes from the desire to be free and to "leave this land without horizon." It is the dream of escape from this dark, tense and tired place and to go to the sea and to the Sun which plays quite important role in the philosophy of Albert Camus. In this Europe in which Camus situates the plot of his play the

characters are the toys of destiny and the desired freedom is only possible outside of its frontiers. Through this representation of the Old Continent we have analyzed the philosophy of absurd and the topics related to Albert Camus' philosophical thought.

Key words: Albert Camus, absurd, Europe, *The Misunderstanding*, Sun

Veronica Ntoumos
Université Paris-Sorbonne/Université Libre de Bruxelles
FNRS
veronica.ntoumos@gmail.com

COMMENT REVISITER L'HISTOIRE PAR LA LITTÉRATURE:
ANALYSE DE *LA MALÉDICTION DES ÉTOILES OU LE*
MAHABHARATA DES FEMMES DE K. MADAVANE

Cet article interroge l'entrecroisement entre l'histoire et la fiction dans les littératures francophones asiatiques et plus spécifiquement dans la littérature francophone indienne. Dans la pièce *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes*, Madavane revisite la grande épopée du Mahabarhata par un regard singulier où l'histoire d'une famille se confond avec l'histoire du mythe. L'enjeu de cette contribution est d'explorer la façon dont l'œuvre de Madavane travaille les thèmes et les procédés narratifs en vue de dévoiler une histoire non pas envisagée comme un mémorial figé mais comme un processus menant à la pluralisation du réel et de l'identité.

Mots clés: littérature francophone asiatique, histoire de l'Inde, fiction, mémoire, mythe

PENSÉE HISTORIQUE, PENSÉE LITTÉRAIRE

Alors que les littératures francophones ne se déclinent plus au singulier mais s'engagent sur la voie de la pluralité, cette contribution s'intéresse à l'une d'elles: la littérature francophone postcoloniale asiatique et plus spécifiquement la littérature francophone indienne. Cette littérature sera analysée à travers la pièce *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes* de Madavane, auteur francophone indien. Bien souvent omise des politiques de publications et peu évoquée sur la scène scientifique, il existe bel et bien une littérature francophone indienne issue de la province de Pondichéry.

Cette contribution a vocation à mettre en évidence l'illustration d'une pensée historique à travers non plus un discours scientifique du passé mais à travers le mythe et la mémoire d'une histoire indienne revisitée par le fait littéraire. Dans l'écriture de Madavane, il s'agit moins de chercher à identifier un reflet du réel dans un texte que d'envisager la façon dont il construit, déconstruit et reconstruit, en fonction d'emprunts intertextuels et discursifs divers, des représentations du monde. Dès lors se pose la question de comment se dit l'histoire dans l'histoire dans la pièce de Madavane ?

Afin de répondre à cette question, il convient de prendre en compte dans cette étude, à côté d'une intertextualité occidentale et postcoloniale (francophone et anglophone), le fait que cette pièce s'appuie également sur des représentations culturelles particulières et qu'elle invite à envisager un véritable dialogue entre fiction et histoire. Les recherches menées aujourd'hui sur les enjeux cognitifs de la fiction (Schaeffer 1999) ne peuvent que nous encourager dans cette voie: si la fiction ne saurait être considérée comme un reflet du réel, en revanche, elle propose des modèles de compréhension du monde, de l'action, de la motivation, du temps, de l'espace qui mobilisent les mêmes compétences que celles que nous utilisons lorsque nous nous représentons la réalité; et en ce sens, elle contribue à forger ces compétences. On peut alors émettre l'hypothèse que ces modèles sont variables d'un point de vue historique et culturel et qu'on peut repérer la trace de cette variabilité dans l'élaboration des représentations fictives de l'action humaine, du temps ou de l'espace par exemple.

Comme l'a montré Jauss (Jauss 1978), la réception de l'œuvre est fonction d'un contexte socioculturel historique. Ainsi, *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes* informe une vision du monde et de l'existence humaine, une philosophie de l'action et de l'histoire, et témoigne par là même d'un ordre culturel en perpétuel devenir.

ERRANCE LINGUISTIQUE, HISTORIQUE ET MYTHIQUE

L'œuvre de Madavane, *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes*, sa première pièce de théâtre, se tisse dans un contexte indien dont le choix de l'écriture en français s'inscrit directement en filigrane à la question historique. Il explique ainsi son choix dans un entretien avec Vijaya Rao:

Pour moi la langue française a été la langue d'instruction. Mais chez moi, ma mère m'apprenait les subtilités de la langue tamoule. J'ai donc eu naturellement deux langues maternelles. Petit à petit, pour des raisons diverses, la langue française est devenue ma langue d'écriture. À la suite d'une longue guerre psychologique, ces deux langues ont fait un pacte de coexistence. (Rao 2011: 218)

Madavane a donc choisi la langue française que pratiquement personne ne parle en Inde. Est-ce à dire dans un pays où l'appartenance à une terre a été définie politiquement et administrativement en fonction de l'enracinement linguistique, puisque les états se sont constitués en fonction de la langue parlée par la majorité régionale, que le français en Inde serait une langue sans terre ?

Loin d'être grevée par la mauvaise conscience du colonisateur, par le poids d'une domination antérieure, d'une histoire momifiée et d'une suspicion généralisée liée à une élite coloniale, l'écriture de Madavane déjoue cette impasse supposée en favorisant une écriture spontanée et créative toujours pluralisée par les échos des expériences et des histoires multiples qui ont marqué les imaginaires indiens. Dans *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes* l'écri-

ture théâtrale tisse avec la mémoire vivante d'un héritage multiple intériorisé. Car malgré les ruptures ou les déracinements induits par la colonisation anglaise, portugaise mais aussi française, le passé syncrétique perdure en Inde dans le présent. *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes* plonge ainsi ses racines dans la conscience mythique qui relie l'écriture à sa culture et à une tradition par les rites, les mythes, et tout cet univers de symboles partagé par une pluralité de communautés. Cette pièce s'inscrit donc dans une filiation littéraire et culturelle plurielle, et cette inscription équivaut à une *resémentation* ou à une réinvention de la tradition. Dans la pièce, Madavane nous propose une *transcréation* d'une légende indienne connue de tous les Indiens, une relecture de l'épopée qui s'inscrit dans les traditions hétérodoxes indiennes, tout en proposant une version résolument contemporaine.

L'intertextualité du *Mahabharata*, long poème indien, se situe pleinement dans une mémoire collective. Cette épopée immense fait partie intégrante de l'imaginaire collectif indien. Pour tout Indien, cette histoire est connue, transmise de génération en génération, toujours présente dans les consciences. Ainsi en témoignent les paroles du personnage du Fils: «Elle [le personnage de la Mère] me chantait son Mahabharata, le plus grand poème de l'humanité» (Madavane 1998: 13). Les innombrables versions populaires et régionales témoignent de l'insertion de ce poème dans tous les secteurs. Celles-ci fournissent le terrain privilégié et le vivier dans lesquels les contes, le chant, la danse, le cinéma, la télévision, mais aussi, tout comme Madhavane, une partie des œuvres littéraires contemporaines viennent aujourd'hui encore puiser leur matériau. Cette épopée fonctionne comme un langage en soi, à la fois pan-indien et pluriel; les différentes versions se répondant sans cesse les unes aux autres. Le récit-cadre qui introduit cette épopée indienne illustre ce caractère réflexif et méta-textuel. Dans *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes*, Madavane revisite la grande épopée du *Mahabharata* par un regard singulier où l'histoire d'une famille se confond avec l'histoire du mythe transcendant ainsi l'Histoire elle-même. Comme le souligne Madavane lui-même:

Ce qui me fascine avec les mythes et les légendes c'est leur extraordinaire qualité d'adaptation et de renouvellement. Bien qu'on puisse parler des personnages mythologiques d'un temps révolu, leur histoire est très contemporaine, presque moderne. (Rao 2011: 220)

Ainsi la structure singulière de l'œuvre et le temps du mythe se caractérisent, contrairement au temps historique, par la réversibilité des événements toujours réitérables ou réactualisables. En privilégiant l'approche d'un temps circulaire ou les limites de notre actualité du temps et de la conception occidentale sont chamboulées, il permet au lecteur d'entrer dans une conception temporelle mythique. Mise en dialogue des époques, des discours divergents d'une modernité indienne et d'un mythe fondateur, la pièce raconte la légende régionale de la malédiction d'une femme brûlée au bûcher se confondant avec l'universalité de l'épopée qui

a engendré les malheurs de l'humanité. Malheurs d'un village en filiation des malheurs de toute l'humanité.

Si nous avons tendance à segmenter, à classer et à classifier pour y voir plus clair dans une logique édictée au nom de la raison, cette pièce, véritable vectorisation du temps passé et actualisation du présent, nous interroge sur la possibilité dialectique entre l'histoire et le mythe par les voix singulières des personnages. La représentation du passé à travers la présence du mythe occupe une place essentielle dans la pièce au point où elle contribue à promouvoir un discours indien sur le passé. L'œuvre apparaît ainsi comme le lieu d'expression privilégié d'une mémoire indienne dans laquelle la grande histoire mythique révèle la petite histoire. Il y a un aller-retour sur l'Histoire avec un grand *h* et l'histoire individuelle. Au-delà d'une mise en abyme d'un mythe fondateur du peuple indien entrelacé dans le récit de familles, la pièce interroge le sens même de nos frontières, de ce qui fonde la réalité, le mythe, l'histoire car comme l'explique le personnage de la Mère: «le Mahabarhata est l'histoire de l'humanité qui ne connaîtra plus jamais le bonheur parfait» (Madavane 1998: 43).

Dès la préface, Madavane se pose la question de savoir si le personnage de la Femme – qui sous prétexte d'avoir eu des relations avec un amant sans être mariée et mise au bûcher par ses frères afin de restituer l'honneur de la famille – a réellement vécu ou non. Le texte ne donne pas de réponses et cela n'a pas d'importance car la question de la vérité ou non de l'existence de ce personnage ne se baserait que sur des critères hors champs. Loin de dévoiler un message, le récit s'inscrit davantage dans la manière dont Jan Baetens envisage tout texte, «le sens d'un texte n'est pas de communiquer tel ou tel message mais d'être une parcelle du monde. Il ne faut pas que la littérature refasse le monde, ni que le texte le redouble mais qu'il se confonde avec lui.» (Baetens 2006: 62). C'est ce qu'atteint très justement *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes* en questionnant les limites et en empruntant davantage au silence, laissant place au lecteur la réflexion sans lui imposer un schéma préconçu de pensée. Ainsi, si Maeterlinck¹ use des points de suspension pour traduire son théâtre de l'âme, Madavane, quant à lui, ponctue son texte de didascalie indiquant «silence». Silence qui ne se fait pas vide mais qui renvoie au vide du cinéaste Ozu, nécessaire à la création et dévoilant que ce n'est que par le vide que se nourrit le plein et donc la pensée inspiratrice.

UN RÉCIT CIRCULAIRE

Cette inspiration se tisse dans un récit circulaire, les personnages disparus ne sont que l'avatar des personnages présents sur scène. Ainsi il y a un glissement d'identité entre la Sœur et la Jeune Femme. Le personnage de Mohini se fait quant à lui l'interface entre deux mondes, deux temps, deux espaces. Mohini appartient à un *no man's land*, «[elle] établit un lien entre deux mythologies, entre deux espaces» (Madavane 1998: 93).

¹ Entre autres dans sa pièce *Pelleas et Mélisande*.

L'histoire ne suit aucune linéarité, il n'y a pas de fin, «Moi je reste, je vais compter les étoiles», dernière réplique du Fils sur la scène, souligne que l'histoire, le mythe, la pièce se poursuit. À cela vient s'ajouter la voix de la berceuse qui à chaque tableau vient encadrer le récit. Cette voix achève la pièce au son d'une litanie alors que comme l'indique les didascalies: «obscurité progressive sur la scène tandis qu'on entend toujours la berceuse» (Madavane 1998: 152). Cela mime une fin impossible: la lumière peut disparaître mais les voix, l'écho des légendes, le chant mythique seront toujours présents sur la scène de l'humanité.

La haine et le sang des sacrifices dont se fait l'écho *La malédiction des étoiles* ou le *Mahabharata des femmes* continueront de sourdre malgré les accalmies, les pauses, les silences du livre. Et l'histoire se poursuit encore aujourd'hui, la parole se dévide.

L'épopée du Mahabharata est un récit fondé sur des échos, des ramifications. Et ce sont justement ces résonances et ces répétitions au cœur de l'épopée dans sa structure – qui se donne comme un emboîtement de dialogues et de mise en abîme – et dans l'immense répertoire intertextuel que cette histoire a fait naître qu'exploite la pièce de Madavane. Il reste de nombreuses pages blanches dans la pièce: ainsi la mise en forme du livre sépare chaque tableau d'une page, laissant au lecteur la possibilité de se glisser dans les interstices du texte, d'en dénouer les nœuds intertextuels sans pour autant donner quelconques messages. Le texte dans un même mouvement à la fois évoque la trame narrative du Mahabharata dans sa version classique mais aussi en propose une autre lecture. Celle que choisit l'auteur est de donner la place à la voix des femmes, litanie de voix qui clôturent le tableau n°9. Chacune d'elles se présente et signale la perte de son fils ou de son mari partis dans cette guerre fratricide. Ces répétitions apparaissent comme une sentence pour condamner l'abjection des guerres. Comme un coup de fouet de souffrance infligé à l'humanité chaque voix témoigne des souffrances endurées. Ainsi commence le tableau: «Femme n°1: Je suis Uttara. J'ai perdu mon mari Abhimanyu. Femme n°2: je suis Gaganga. J'ai perdu mon fils Bishma» (Madavane 1998: 141). La parole incarnée, affective et émotionnelle des femmes qui s'élève dans l'urgence de la souffrance s'oppose dans sa nature même aux considérations rituelles, mercantiles et théoriques qui ont présidé le conflit de cette guerre absurde. Même le personnage de Draupi, à la suite de cette guerre qu'elle voulait pourtant afin de venger son peuple, s'adresse à Krishna et s'interroge, sur le sens des guerres et des conflits: «Sommes-nous tous des victimes ? Dois-je donc blâmer ma naissance ? [...] Que vais-je devenir maintenant ? Quel est ce vide qui m'envahit ? Qui suis-je ?» (Madavane 1998: 136). Elle reconnaît l'absurdité de cette vengeance qui a entraîné la mort de ces cinq fils. Ce malheur de la guerre est dénoncé par le personnage de Bhishma: «une étrange obscurité envahit ma lumière. J'entends la malédiction des étoiles. La terre sera désormais gouvernée par la cupidité et l'intolérance.» (Madavane 1998: 72). La malédiction de la femme au bûcher rejoint la malédiction des grandes guerres, des conflits inutiles et vains.

L'HISTOIRE COMME DIVERSITÉ DU RÉEL

Vaincu ou vainqueur, l'histoire ne se donne pas à lire de manière binaire et comme le souligne Hobsbawm dans son livre *Rébellions*, il n'existe qu'un seul héros: le peuple et les gens qui le composent, une multitude d'individus qui ont chacun leur importance. C'est justement ce brouillage des frontières (entre les personnages, entre la légende régionale et la grande épopée), cette non-hiérarchie des places et des rôles que la pièce donne à voir en permanence. Les convenances et les hiérarchies pétrifiées sont mises à mal et détournées.

Ainsi Madavane dénonce l'aveuglement tyrannique qui conduit à vouloir faire tenir la réalité plurielle dans un moule unique, à subsumer l'hétérogénéité infinie du monde sous un masque général et totalisant. Madavane nous invite à une conversion du regard sur les marges et les bords soulignée dans le texte par la valorisation accordée aux voix subalternes. Le regard ni captif, ni analytique s'ouvre sur la diversité du réel. Ce regard voit au-delà des limites et des frontières, des horizons univoques tant perceptifs et identitaires que mémoriels car l'histoire n'est pas un mémorial figé. Une lecture ou une version de l'histoire, une vérité ou une mémoire, ne doit pas devenir la grille exclusive à travers laquelle interpréter le monde. L'histoire comme la tradition dans l'œuvre de Madavane doivent au contraire être perçues comme un processus continu qui mène à la pluralisation du réel et de l'identité.

Cette pièce apprend donc à se défier des grilles identitaires et mémorielles qui fonctionnent comme des systèmes d'interprétations univoques et essentialistes du monde. Elle déjoue aussi toute perception majoritaire de la réalité. L'œuvre subvertit enfin ce processus d'invention de frontières qui caractérise le paysage actuel de l'Inde et toute tentative d'appropriation exclusive de l'identité, de la mémoire ou de la souffrance. La victoire n'a pas de sens, même le vainqueur est pétri de tristesse après ce déchirement et conçoit le conflit fratricide comme un mal. Bourreaux et victimes sont sans cesse renvoyés dos à dos dans cette œuvre.

Ce à quoi nous invite *La malédiction des étoiles ou la Mahabharata des femmes* c'est à célébrer la complexité de monde et de l'histoire. Cette œuvre nous renvoie telle une lecture en contraste à nos modes de pensées et de classements. Cette langue française au carrefour des langues et des cultures évoque, à travers la relecture d'un mythe relatant des faits remontant à plus de 2200 avant notre ère, la nécessité d'une vision plurielle. L'œuvre nous propose de remonter l'histoire, de la repenser à travers la littérature en posant un regard sur l'éventail infini des singularités de toute société.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aron, Paul (2004). «La valeur des études littéraires», in *Les valeurs dans/de la littérature*, (Namur: Presse universitaire de Namur).
- Baetens, Jan (2006). *SLAM !* Bruxelles: Éd. Impressions Nouvelles Poésie.

- Beniamino, Michel (1999). *La francophonie littéraire: essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan.
- Combe, Dominique (1995). *Poétiques Francophones*. Paris: Hachette.
- Delbart, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-200)*. Limoges: PULIM (Coll. «Francophonies»).
- Fuentes, Carlos (2005). *Territoires du temps*. Paris: Gallimard.
- Glissant, Edouard (2001). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Gourgouris, Stathis (2003). *Does literature think: literature as theory for an antimythical era*. California: Stanford University Press.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Rébellions: la résistance des gens ordinaires. Jazz, paysans et prolétaires*. Bruxelles: Ed. Aden, Trad. Française.
- Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, Trad. Française.
- Moura, Jean-Marc (1999). *Littérature francophone et théories post-coloniale*. Paris: PUF.
- Perrier, Jean-Claude et al. (2007). «Visage de l'Inde». *Le magazine littéraire*. 462: 22- 60.
- Rao, Vijaya (2011). «Entretien avec K. Madavane». *Dialogues francophones*. 17: 217-222.
- Ricœur, Paul (1983). *Temps et récit, 3. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- Ricœur, Paul (1997). *La métamorphose vive*. Paris: Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil.

Veronica Ntoumos

REVISITING HISTORY THROUGH LITERATURE: AN ANALYSIS
 OF *LA MALÉDICTION DES ÉTOILES OU LE MAHABHARATA
 DES FEMMES* BY K. MADAVANE

SUMMARY

This article questions the link between history and fiction in Asian francophone literatures and more specifically in Indian francophone literature.

In the play *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes* Madavane revisits Mahabharata's great epopey, by examining the way in which a family story is mingled with a myth. The purpose of this contribution is to explore how Madavane's masterpiece exploits its themes and narrative processes in order to show a story conceived not as a fixed memory but more as a process leading to the pluralisation of reality and identity.

Key words: Asian francophone literature, history of India, fiction, memory, myth

Zorana Krsmanović
Université de Belgrade
blandin99briande@yahoo.fr

LA PARADE DU «MOI» DANS LA POÉSIE DE RUTEBEUF

Notre analyse de certains poèmes de Rutebeuf a pour but de démontrer les caractéristiques de la poésie lyrique française du 13^e siècle. L'idée d'un «moi» qui s'exhibe et qui fait parade de sa condition humaine devant son public sans accompagnement musical exige un art d'écrire par lequel le poète, qui tend à se distinguer de ses prédécesseurs littéraires, les troubadours et les trouvères, crée une nouvelle poétique.

Mots-clés: Rutebeuf, lyrisme, poétique, sujet lyrique, «poèmes de l'Infortune»

Le sujet de notre travail est la subjectivité littéraire dans la poésie lyrique de Rutebeuf, poète français du 13^e siècle, où un nouveau lyrisme surgit parallèlement avec le chant troubadouresque. À emprunter la désignation de Paul Zumthor, le «lyrisme de célébration» du culte de la dame et de l'amour courtois laisse place au «lyrisme de persuasion» qui «tient du discours démonstratif ou délibératif» (Zumthor 2000: 485). Cette nouvelle poétique s'impose progressivement, en répondant aux demandes du public à qui elle s'adresse, la classe bourgeoise.

L'idéalisation de l'objet chanté dans les genres troubadouresques, la femme aimée ou désirée, est supplantée par le réalisme du sujet qui parle, qui s'exhibe et se met à nu devant ses auditeurs, en faisant une sorte de «parade du moi».¹ Cette nouvelle idée du «moi» qui invite le public à l'écouter attentivement, et avec compassion, qui crée une illusion autobiographique et attire l'attention par des sujets anecdotiques et des jeux de mots, trouve son expression dans les «poèmes de l'Infortune» de Rutebeuf. À la différence des troubadours et des trouvères, chez qui le sujet lyrique s'adresse à un «vous» – objet qui est sa Dame ou son maître Amour, en présence d'un public qui participe à sa confidence, le «je» de ce poète parle directement à l'auditeur des circonstances de sa vie, qui touchent de près le «moi» – objet.

Dans le chapitre «Le triomphe de la parole» de *L'Essai de poétique médiévale*, Paul Zumthor donne les caractéristiques des genres lyriques nouveaux et propose le terme générique du «dit» pour désigner «un texte principalement «lyrique», transmis par la voix sans soutien ni accompagnement mélodique» (Zumthor

¹ L'expression est de Michel Zink, emprunté dans: Rutebeuf (2005). «Introduction», in: *Œuvres complètes*. Texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink. Paris: Le Livre de Poche, Classiques Garnier: 5-45.

2000: 480). L'absence du chant et de la musique a permis la libération des formes poétiques de la clôture, une certaine mise en montage de l'univers du poème dans le temps et l'espace:

Au tournant des XII^e et XIII^e siècles, un courant thématique jusqu'alors confiné dans le cadre sociolinguistique relativement étroit du latin, se répand ainsi en langue vulgaire, à la faveur d'un éclatement des formes poétiques... (Zumthor 2000: 483).

Cette nouvelle thématique dans les dits «lyriques», où un «moi» ou un «vous» s'identifient fictivement avec le poète et son public, crée de nouveaux types-cadres comme l'adieu ou le mariage malheureux, qui exigent de nouveaux moyens d'expression: accumulations, parallélismes, reprises, amplifications à partir d'un proverbe (Zumthor 2000: 485). Le discours démonstratif ou délibératif s'oppose au chant courtois, le langage poétique change aussi. Dans cette recherche nous avons analysé les procédés que le poète utilise pour imposer l'image de son sujet lyrique aux auditeurs-lecteurs: comparaisons, antithèses, antiphrases, énumérations, accumulations, hyperboles, jeux de mots, ironie et autoréférence.

Dans l'exorde du «Mariage de Rutebeuf» le narrateur donne le cadre temporel précis du début de son mariage et de tous ses malheurs, le topos de l'hiver qui renverse le topos printanier des troubadours et trouvères, de même que dans les deux grièches. Très vite il introduit l'idée centrale: «j'ai fait mon propre malheur» (Rutebeuf 2005: 269). L'image du fil qui manque pour tisser et qu'il doit reprendre est à rapprocher des images analogues de la «Grièche d'hiver»: «usé jusqu'à la corde» et la «Grièche d'été»: «En tout cas chacun voit filer ses mailles» (Rutebeuf 2005: 201, 209).

Le thème de la sottise est introduit dès le début: «Même le sot me traite en sot» et développé plus tard, par l'antiphrase proverbiale, selon laquelle le sujet lyrique serait un fou raisonnable (l'oxymore): «On dit qu'un fou qui n'agit pas en fou/perd son temps» (Rutebeuf 2005: 269). Concrètement, il a pris femme même s'il n'a ni toit ni maison.

Sa femme n'est pas jeune et belle, elle est aussi pauvre que lui, et pour cette raison ses propres ennemis se réjouiront d'entendre qu'il s'est marié. Le portrait de la femme est en contraste avec celui de la dame courtoise. Il recourt à l'antiphrase ironique en disant que ses amis doivent récompenser le messager qui leur donne cette «bonne nouvelle».

Dans les vers suivants, il traite le motif de l'habit avec un jeu de mots sur «couvrir» dans le sens «se garantir» qui s'ajoute au sens littéral: le travail du poète ne lui apporte pas de subsistance, il agit donc en fou:

Je suis un vrai fou endurci:/mes actes en sont la preuve. /On dira qu'il ignore l'art de se couvrir/le rude Rutebeuf avec son travail grossier:/on dira vrai,/puisque je ne pourrai m'offrir des vêtements (Rutebeuf 2005: 271).²

² Clément Marot, poète du 16^e siècle, reprend le même motif dans sa «Petite épître au roi» où le poète-narrateur recourt au jeu de mots pour dire qu'il s'enrhume en écrivant la poésie («en rimant»).

L'énumération et l'accumulation des malheurs commence par l'auto-ironie sur l'amour de loin de Dieu.³ La distance physique ici désigne l'écart affectif de Dieu qui l'a mis dans cette situation. Quoique défavorisé, il doit le supporter, ce qui se voit dans le jeu de mots: «Faute de linge, je porte, bien forcé, le cilice» (Rutebeuf 2005: 273). Le cilice est porté comme signe de pénitence pour obtenir la rémission des péchés ou bien cela est pris dans l'autre sens: il n'a pas de linge à cause de sa pauvreté. En plus, il ne craint ni les huissiers ni les précepteurs, ni les voleurs, car il n'a rien (Rutebeuf 2005: 271).

Le double sens du vers où il dit «tremble, fou» est possible grâce à la polysémie du mot «fou» et la mention des bûches de chêne qu'il n'a pas. «Si a fou et tremble» signifie à la fois: «il y a un fou et il tremble» et: «il y a du hêtre (fou) et du tremble» (Rutebeuf 2005: 273).

Le pot en miettes, d'après Julia Bastin et Edmond Faral, est peut-être «le symbole des ressources de bouche». Mais cela peut désigner aussi l'être livré à la colère de son Créateur, d'après un passage de saint Paul (Rutebeuf 2005: 273).

Il mesure, hyperboliquement, son désespoir à la ruine de Troie. Vers la fin il utilise l'hyperbole de nouveau, en se comparant aux martyrs.⁴ Ici, il souligne son impuissance à changer sa condition: «C'est l'angoisse, je n'y peux rien» (Rutebeuf 2005: 275).⁵ Il recourt au thème du Carême forcé, faute de nourriture, comme dans les deux «Grièches», à cette différence que c'est sa femme qui jeûne maintenant. Le thème du retour à la maison avec un sac vide est donné dans un ton plus grave que chez Colin Muset dans son poème «Sire comte, j'ai vieillé». Néanmoins, l'auto-ironie dissipe la mélancolie: il se moque de son état, démontre son aspect risible, en affirmant que les gens se signent à sa vue, il offre ainsi un spectacle surprenant. En plus, il joue avec l'auditeur en disant, par antiphrase, qu'il ne plaisante pas» (Rutebeuf 2005: 277).

La conclusion est une prière à Dieu de transformer sa misère en pénitence. Selon Michel Zink, la figure du poète à travers l'exhibition de sa faiblesse qui englobe les misères, les vices et la performance poétique elle-même, et qui le condamne, cherche en même temps à se défendre et à se sauver. Pour cela il «s'exhibe devant tous ceux qui peuvent l'y aider, de ses protecteurs et ses commanditaires à la Vierge et à Dieu» (Rutebeuf 2005: 31).

«La Complainte de Rutebeuf sur son œil» commence par l'évocation de son mariage et du poème qui traite de ce sujet. Il joue avec la quantité de ses malheurs et feint de ne pas vouloir tout raconter car cela serait trop long, peut-être pour ne pas ennuyer ses auditeurs. Pourtant, il donne une longue liste de malheurs: l'infirmité, la perte d'un œil, l'accouchement de sa femme, les problèmes financiers qui en découlent et la patte cassée de son cheval.

³ L'amour de loin est un des motifs préférés dans la poésie troubadouresque.

⁴ François Villon fera de même dans son *Legs*: son sujet lyrique met le masque d'un amant-martyr pour se moquer de la poésie courtoise.

⁵ Cf. le «Dit de la Grièche d'hiver», Rutebeuf, *op.cit.*, p.199.

D'abord, il prend le masque du juste sur lequel est tombée la colère de Dieu en se comparant à Job, ensuite il évoque l'aide de ses bienfaiteurs qu'il remercie, et finalement il avoue être partiellement responsable des erreurs passées en adressant une prière à Dieu pour lui-même et sa femme. Les vers 50-52 annoncent le ton et le sujet du «Repentir de Rutebeuf» (Rutebeuf 2005: 321).

Dans ce poème Rutebeuf décrit la misère hivernale, toutes les images typiques de son répertoire sont présentes: froidure, pauvreté extrême (toujours avec l'usage de l'hyperbole), nudité, dettes et mises en gage (Rutebeuf 2005: 323). Il démontre graduellement ses malheurs, la détresse physique est suivie par le trouble émotif: la solitude et l'isolement pèsent au jongleur habitué aux tavernes et aux amusements, ses amis l'ont abandonné dans sa misère et le motif du vent qui emporte tout témoigne à la fois de cette chute, cet échec et ce manque et de l'accord parfait de l'état du poète et de la saison froide, la pire pour les pauvres (Rutebeuf 2005: 325).

La conclusion est une prière au Créateur de ne plus l'éprouver pour qu'il puisse désormais faire sa volonté sans faillir. Il demande une seconde chance pour mener une vie honnête, ainsi que dans le «Repentir». Après cela il finit par les lieux communs en flattant ses mécènes généreux et une requête au frère du roi, le roi Alphonse.

Dans «La Pauvreté de Rutebeuf» nous retrouvons le paradoxe et l'antiphrase dans l'exorde: «Je ne sais par où commencer, /tant la matière est abondante, /pour parler de ma pauvreté.» (Rutebeuf 2005: 971) L'idée de l'homme riche en pauvreté en tant que source de création et sujet de sa narration, se répète dans la «Grièche d'hiver» (Rutebeuf 2005: 197).

Le poème commence par l'appel à la charité au roi Philippe III le Hardi. Il explique sa situation, dans le poème entier il accumule les exemples pour persuader son bienfaiteur de le croire et de le secourir. Il donne une description de sa misère à travers les images de la famine, de la froidure, de l'endettement, par exemple: «Mes côtes se frottent au paillis, /et lit de paille n'est pas lit, /et mon lit n'est fait que de paille» (Rutebeuf 2005: 973). Ici nous voyons son goût pour les détails pittoresques. Le jeu de mots atténue la gravité du thème, comme d'habitude chez Rutebeuf. Une nouvelle allusion à sa mauvaise vie et peut-être aux supplices de Tantale, se trouve dans la dernière strophe: il voit et reçoit peu parmi les richesses à Paris, ce qui augmente son tourment. Après cela, en ironisant dans un jeu de mots, il affirme être privé de toute possession: «je connais mon *Pater*, mais pas ce qu'est *noster*/, car la vie chère m'a tout ôté» et continue le jeu de mots sur le *crédo* qui lui est refusé (crédo-crédit) (Rutebeuf 2005: 973).

Dans l'exorde du «Dit de la grièche d'hiver», le narrateur retourne le topos printanier («au temps où l'arbre s'effeuille»), ainsi que celui de la guerre que lui fait la pauvreté personnifiée qui remplace Dieu d'Amour dans les chansons courtoises (Rutebeuf 2005: 197). Le registre courtois inversé réapparaît dans les vers 68-71, où le sujet lyrique affirme ne guérir jamais du mal infligé par l'attaque de la grièche (Rutebeuf 2005: 201).

Il commence son dit lamentable en temps d'hiver, ce qui donne le ton à son histoire et la première image de la pauvreté s'illustre par le motif du vent (Rutebeuf 2005: 197). Il passe vite du registre moral («pauvre cervelle», «pauvre mémoire», dons ironiques de Dieu, «roi de gloire») au registre matériel («pauvre rente») et physique («froid au cul quand la bise vente»). Cette accumulation contraste avec l'annonce d'une pauvre histoire au vers précédent (Rutebeuf 2005: 197). Le comique souvent fait intrusion dans l'univers thématique sombre de sa poésie. Il explique ce qui a provoqué cette situation, en ironisant sur la grièche qui lui a donné «la richesse» par un enjambement: «pour un son elle me rend une livre/de pauvreté extrême» (Rutebeuf 2005: 197).

Le rythme haletant, avec les coupures, les répétitions du «je», témoignent d'une émotion profonde au début du poème. Les vers suivants comportent la comparaison du poète avec un oiseau qui chante en été et qui se lamente en hiver; ici il reprend le motif traditionnel troubadouresque de l'oiseau-poète.

Ensuite le poète se compare avec l'arbre dépouillé au premier gel: le pauvre s'intègre parfaitement à la saison qui lui ressemble. Il développe cette image symbolique après, sa nudité se concrétise avec la perte de l'habit par suite des jeux de dés. Même si tout va et vient, sa fortune ne change pas: «je ne vois venir ni avril ni mai, /voici la glace» (Rutebeuf 2005: 199).

Le motif du mauvais chemin figure dans les vers 43-48, 61, 73-74. Le «je» se transforme en «il», le poète généralise son expérience pour donner un enseignement: il faut se garder de s'endetter.

La conclusion repose sur l'ambiguïté du mot «grièche» qui le dépouille, et qui peut désigner soit la pie, oiseau voleur, soit la malchance au jeu. Ici apparaît le motif de la moquerie et de l'abandon des gens qu'il estimait proches une fois venu le temps des malheurs, qu'il développe dans ses vers les plus connus de la «Complainte de Rutebeuf». Il exploite un autre motif fréquent, l'habit inexistant. Le discours paradoxal de l'ami du sujet lyrique, qui est un double du poète, ironise à propos de la situation: en vérité personne ne lui fait confiance. Cela rapproche ce poème de la «Complainte de Rutebeuf»: «Nul ne m'offre rien, nul ne me donne rien/je tousse de froid, je bâille de faim» et à la «Pauvreté de Rutebeuf»: «J'ai vécu du bien d'autrui/que l'on me prêtait à crédit:/à présent personne ne me fait plus d'avance/car on me sait pauvre et endetté» (Rutebeuf 2005: 199, 201, 203, 323, 971).

Dans «La grièche d'été» l'exorde présente une lamentation sur la folle passion du sujet lyrique, le jeu d'échecs, qui n'a rien à voir avec l'autre passion, amoureuse (vers 1-6). C'est un trompe-œil pour l'auditeur, parce que le procédé central de son poème, la personnification, est directement emprunté à la lyrique troubadouresque. Le vers 7 donne l'hyperbole qui est souvent répétée ailleurs, dans ses poèmes: «Nul n'a jamais été dans un tel désarroi» (Rutebeuf 2005: 205). Ensuite il recourt à l'auto-ironie et au jeu de mots avec «recouvrer», «ouvrage» et «se couvrir»: il a employé tout l'hiver à son ouvrage qui ne lui a rien apporté; fol œuvre, fol ouvrier (Rutebeuf 2005: 205).

La grièche est personnifiée, ainsi que la pauvreté dans la «Pauvreté de Rutebeuf». Elle joue le rôle du Dieu d'Amour dans la poésie des troubadours et trouvères, celle de la force qui dirige la vie du poète. Il emploie l'expression du jeu d'échecs pour souligner l'irréversibilité de sa chute: «échec à la découverte». L'onomatopée mime un dialogue entre le poète et son malfaiteur: la grièche lui dit «échec» et ses dents, grinçant à cause du froid, répondent «clac» (Rutebeuf 2005: 205). C'est un exemple de narrativisation du lyrisme.

La grièche est représentée comme un seigneur féodal dont les sujets sont «des gens légers» dans les deux acceptations du terme (Rutebeuf 2005: 207). Elle détecte le riche et l'appauvrit au point qu'il ne porte plus de vêtements chauds. De l'autre côté, les naïfs, qui comptent gagner de l'argent en jouant, sont légers d'esprit et elle se saisit d'eux.

Puis il appelle les auditeurs à écouter les tourments des joueurs qu'il connaît bien grâce à sa propre expérience: ils chantent et font de la musique en été en cultivant l'illusion que le jeu de dés leur apportera un vêtement. L'autre vice des malheureux est le vin à la taverne, lequel les conduit à la débauche. Par antiphrase, il appelle ses semblables «riches», mais ils ne possèdent que de la petite monnaie dont ils ne sont pas longtemps chargés (Rutebeuf 2005: 209).

Le motif courtois renversé de la joie printanière donne un ton grave à la conclusion; le beau temps est un don de Dieu à ceux qui sont dépourvus de tout, leur pauvreté est extrême: «seule la peau leur couvre le ventre» (Rutebeuf 2005: 211).

Le «Dit des ribauds de Grève» est construit sur les mêmes motifs que les deux grièches: la pauvreté est moins supportable en hiver qu'en été, les ouvriers sont nus et sans habits, le poète partage leur souffrance et éprouve de la pitié pour les malheureux (Rutebeuf 2005: 215). C'est un bel exemple de l'expérience «personnelle» qui obtient une valeur plus générale.

Le sujet du «Repentir de Rutebeuf», qui clôt les «poèmes de l'Infortune», est le repentir du poète professionnel d'avoir écrit des œuvres de commande et contre les ordres mendiants au lieu d'employer sa vie à servir Dieu. Selon Thomas Cabham, un écrivain de l'époque, seuls les auteurs de chansons de geste et de vies de saints méritent le Paradis. Dans l'optique chrétienne, le péché serait aussi de faire passer le corps avant l'âme, et cette vie est bien décrite dans d'autres poèmes du corpus: «Je n'ai occupé mon esprit qu'au jeu et aux amusements. (...) / Je me suis soumis aux volontés du corps. / J'ai rimé et j'ai chanté/aux dépens des uns pour plaire aux autres» (Rutebeuf 2005: 333, 335). C'est une sorte de prise de conscience des résultats de ses actes et une prière à la Vierge d'agir en faveur du pécheur repentant auprès de Dieu.

L'emploi de la strophe d'Hélinand introduit le thème de la mort. Il ne s'agit pas d'une mort réelle, mais d'un adieu à ce monde, c'est une rupture et un changement dans la vie du sujet lyrique. Les coupures, les questions rhétoriques et le rythme heurté témoignent de l'angoisse de l'homme face à la mort. Le sujet lyrique craint pour son âme, il se demande ce qui l'attend le jour du Jugement Dernier. Nous recevons l'opinion de Zink qui dit qu'une inquiétude spirituelle se

dessine derrière le topos d'humilité (Rutebeuf 2005: 28). Cela se voit aussi dans la «Complainte»: «Je serais désormais sobre et raisonnable/ (après coup !)», ainsi que dans le «Mariage»: «le rude Rutebeuf avec son travail grossier» (Rutebeuf 2005: 321, 271).

L'illusion autobiographique, qui quelquefois s'avère ne pas en être une, la prétendue sincérité, la description pittoresque et le mélange insolite du sérieux et du bouffon sont les traits distinctifs de la poésie de Rutebeuf. Il en va de même pour cette nouvelle lyrique, qui tient à se distinguer du lyrisme troubadouresque qui a dominé pendant deux siècles. Le «moi» devient l'objet principal du poème et l'idéal est remplacé par le «réel». La nouvelle poétique met le sujet lyrique au centre, ce qui se voit dans la syntaxe même des poèmes, où les pronoms de la première personne en fonction du sujet et surtout de l'objet dominant. Les sujets sont alors les circonstances de la vie, la pauvreté, l'hiver, le malheur etc. Paul Zumthor dit:

L'objet, c'est le je auquel s'appliquent des actions concrètement déterminées. Cette séparation du sujet et de l'objet implique, ou du moins promet et rend possible une séparation du poète et du poème (...) Il y a désormais – il peut y avoir – dans l'univers poétique un intérieur et un extérieur entre lesquels s'établit un courant: c'est-à-dire une durée, un temps, le poème s'ouvre à l'histoire. Le sujet, devenu extérieur au poète, est virtuellement le Monde et la Vie qu'implique le langage, dans leur diversité et leur profondeur (Zumthor 1975: 196).

Le «je» lyrique dans la poésie de Rutebeuf prend le caractère universel de «on» ou «chacun», c'est un acteur qui assume un rôle, celui du pauvre jongleur, qui fait varier le même motif de base dans ses poèmes de l'Infortune: le malheur et l'échec subis dont l'homme est complètement responsable. Sa lyrique devient narrative et s'approche des genres dramatiques composés à la même époque. Ces caractéristiques sont transmises dans les œuvres de ses héritiers littéraires comme Alain Chartier et François Villon, qui continuent, à leur façon, de faire la parade du «moi» à l'aide du discours osé et persuasif, créé au 13^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- Rutebeuf, (2005). *Œuvres complètes*. Texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink. Paris: Le Livre de Poche, Classiques Garnier.
- Zumthor, Paul (2000). *Essai de poétique médiévale*. Paris: Le Seuil.
- Zumthor, Paul (1975). *Langue, texte, énigme*. Paris: Le Seuil.

Zorana Krsmanović

THE PARADE OF «SELF» IN THE POETRY OF RUTEBEUF

SUMMARY

This paper focuses on the literary subjectivity in the lyric poetry of Rutebeuf, one of the most famous French writers of the 13th century. It analyzes how he proceeds in order to impose the image of his lyric subject, the «poor» jongleur, onto his listeners and/or readers by using comparison, antithesis, antiphrasis, enumeration, accumulation, hyperbole, irony, auto reference etc. The subject in his «poems of Misfortune» invites the audience to listen to him carefully and, as if they are in the theater, to follow closely all the important events of his life and become aware of his human destiny.

Autobiographic illusion, the so-called sincerity and picturesque descriptions are the distinctive characteristics of the poetry of Rutebeuf, as well as of the bourgeois lyric poetry, which tends differ from the poetry of the troubadours in introducing a new poetics, where «I» becomes the focus and the ideal is replaced by the real. These characteristics are transmitted onto the works of Rutebeuf's literary heirs who continue in their own manner to perform a «parade» of «myself». His role in the change of lyrical writing in medieval France is enormous, which is obvious in the rereadings and rewritings of his poetry by authors like Alain Chartier or François Villon in the next two centuries.

Key words: Rutebeuf, lyric poetry, lyric subject, «poems of Misfortune»

Anja Antić
Université de Novi Sad
Faculté de Philosophie
anjaanticfr@gmail.com

IDENTITÉ NARRATIVE COMME SIMULACRE POSTMODERNE DANS L'AUTOFICTION DE SERGE DOUBROVSKY

Le genre de l'autobiographie, dont l'histoire est très longue, a subi des changements importants. Des Confessions de saint Augustin aux théories de Philippe Lejeune en passant par Rousseau, l'initiateur de l'autobiographie moderne, nous arrivons à l'autofiction et à toutes les variations que cette notion sous-entend. Le but de la présente étude est de montrer le lien entre le phénomène du postmodernisme et ladite évolution de l'autobiographie, c'est-à-dire le lien entre l'identité de l'individu postmoderne et l'apparition et l'expansion de l'autofiction.

Mots clés: autofiction, postmodernisme, identité, Doubrovsky, simulacre

En ce qui concerne la littérature postmoderne, ce qui est évident, même sans une analyse profonde, c'est le refus de toutes les classifications traditionnelles de genres et le rejet de toutes les règles restrictives. De même que les autres domaines de l'art et de la vie en général, la littérature tend à devenir une sorte de jeu et, peu à peu, elle perd sa position prestigieuse se mêlant à la vie quotidienne. Dans ce jeu de genres il arrive que les limites qui les séparent disparaissent. Ainsi, le genre de l'autobiographie, dont l'histoire est très longue, a-t-il subi de nombreuses transformations. Des Confessions de saint Augustin aux théories de Philippe Lejeune en passant par Rousseau, l'initiateur de l'autobiographie moderne, nous arrivons à la notion de l'autofiction et à toutes les variations qu'elle sous-entend. Ce terme a été forgé par Serge Doubrovsky mais, comme il l'a dit lui-même plusieurs fois, s'il a inventé le nom, cela ne veut pas dire qu'il a inventé le phénomène. À propos de son roman le plus connu, *Fils*, en le définissant comme une autofiction, cet auteur a expliqué ce qu'il entend par ce terme. Pour lui, l'autofiction représente cette sorte d'écriture sur soi qui joue avec la forme et la manière de présenter des faits véritables. La fiction du nom se trouve non pas dans ce dont nous parlons, mais dans la manière de laquelle l'histoire est présentée. À propos de la légitimité de l'application de ce terme à certaines œuvres littéraires, il existe toujours de vives disputes et le champ de sa signification change et s'élargit constamment. La définition de ce terme est assez vaste et élastique pour permettre ces

variations. C'est précisément grâce à cela qu'elle a été jugée convenable par un grand nombre d'auteurs dont les œuvres sont considérées comme des autofictions. Nous n'allons pourtant pas analyser en détail la définition et les spécificités de ce, disons, genre. Notre but est surtout de montrer le rapport entre ce qui représente la vie d'un individu à l'époque du postmodernisme et une telle évolution de l'écriture sur soi.

C'est précisément la spécificité du postmodernisme qui a influencé une telle évolution de la prose qui a pour sujet l'auteur lui-même. D'une part l'autobiographie classique disparaît peu à peu, tandis que de l'autre nous apercevons le phénomène de propagation de l'écriture sur soi. Qu'est-ce qui a déterminé ces faits ? Comment l'identité de l'individu à l'époque postmoderne influence le caractère du texte sur soi ? Et, enfin, quel est le rapport entre l'auteur et l'identité du narrateur de la prétendue autofiction ? Nous allons essayer de répondre à ces questions en prenant comme exemple la dernière œuvre de Serge Doubrovsky, l'inventeur et théoricien du terme de l'autofiction. Notre recherche s'appuiera sur les théories du postmodernisme, les théories sociologiques de l'identité de l'individu contemporain, mais aussi sur les œuvres critiques qui analysent le terme de l'autofiction et les œuvres de Serge Doubrovsky.

La dernière œuvre de cet auteur, qui porte le titre *L'Homme de passage*, publiée en 2011, représente sa huitième autofiction. De la première jusqu'à la dernière, Doubrovsky a montré de nombreuses manières de jouer avec le Moi, de nombreuses manières d'exposer ce Moi en se cachant en même temps. Ce roman est d'ailleurs, d'après ses propres mots, «le plus autobiographique» parmi ses romans. Pourtant nous nous demandons ce que signifie «le plus autobiographique» pour l'auteur des autofictions, l'auteur qui a lui-même dit que:

La psychanalyse, le structuralisme, le Nouveau Roman ont déconstruit le beau récit unifié classique, écrit dans un beau style classique. Nous sommes à l'époque postmoderne. On a affaire à un sujet schizé, brisé, dépareillé, que chaque écrivain doit appréhender à sa manière (Doubrovsky 2011: 442).

L'IDENTITÉ NARRATIVE ET LE SIMULACRE POSTMODERNE

Les définitions sociologiques et psychologiques du terme d'identité ont changé au fil des siècles. De l'identité cartésienne, qui était intégrale et toujours *identique* à elle-même, en passant par l'identité socialiste, qui est, après l'industrialisation, devenue inséparable de l'identité des autres et toujours liée à un certain groupe social, à une classe, à une profession etc., nous sommes arrivés à l'identité postmoderne qui est multiple et se caractérise par une hystérie identitaire. Une telle évolution du terme d'«identité» a inévitablement influencé l'écriture sur soi parce qu'elle est le reflet de ce que nous pensons de nous-mêmes, mais d'autre part, et dans un sens inverse, elle représente une manière de bâtir sa personne.

Une des caractéristiques fondamentales du postmodernisme, le refus des grandes narrations, de la possibilité de l'existence d'une vérité ou d'une idéologie univer-

selle, a influencé la définition de l'identité. La psychanalyse, avec sa théorie du sujet divisé y a aussi contribué. Le sujet est maintenant conscient de sa multiplicité et il utilise consciemment ses différentes identités dans des situations différentes. Pourtant, la stabilité peut être assurée uniquement par une image intégrale que le sujet a de lui-même. C'est ce que Jean-Claude Kaufmann appelle l'identité biographique qui, à la différence de l'identité immédiate, possède une fonction unificatrice. Une de ses variantes est l'identité narrative pour laquelle cet auteur dit qu'elle est le besoin de l'individu de créer une histoire intégrale de son Moi disparate. Il souligne que l'identité narrative est construite de courtes séquences qui, le plus souvent, ne sont pas liées les unes aux autres et aussi qu'elle est en discordance avec la vie réelle que cet individu mène: chacun se raconte son récit de vie pour donner un sens à ce qu'il vit. (Kaufmann 2010: 121, 122).

Vu le mode de vie à l'époque du postmodernisme, on comprend pourquoi l'écriture sur soi devient de plus en plus présente. L'œuvre entière de Serge Doubrovsky est précisément l'écriture sur soi, une sorte d'essai de définir et de trouver son propre Moi. Son dernier roman que nous analysons ici, représente une sorte de somme de tous les précédents sur le plan du contenu de même que sur celui de la forme. D'ailleurs, l'œuvre commence symboliquement par la préparation du narrateur pour sa réinstallation définitive en France après un long séjour en Amérique. Sa vie professionnelle est finie et cinquante années passées sur un continent doivent maintenant être mises dans des boîtes:

Odeur de passé émane de ces cartons, un parfum fané qui ranime les souvenirs, ça et là, sans ordre, sans la savante ordonnance d'une autobiographie, des relents, des régurgitations, une vie ce sont des fragments brisés, des morceaux épars qui reviennent au gré des hasards, des humeurs, des bribes dispersées le long de notre chemin (Doubrovsky 2011: 110).

Il faut bien, une fois de plus, une dernière fois, que je trimbale avec moi tous mes restes. Le plus possible. Pas tout, je suis obligé de trier, me séparer de l'insignifiant empilé depuis tant d'années, débarrasser le cabinet de débarras (Doubrovsky 2011: 226).

Il fait ici une métaphore de la vie que chacun se raconte et crée à sa manière, choisissant les segments à partir desquels il bâtit son identité. La psychanalyse a déjà montré que tout ce qui nous définit se trouve dans notre souvenir. Mais, la même discipline a souligné le caractère illusoire du souvenir, et l'a décrit comme un écran qui figure entre le présent et ce qui s'est réellement passé. Étant donné qu'il a longtemps lui-même suivi une thérapie psychanalytique, l'auteur utilise cette expérience comme un procédé littéraire. Il l'a, d'ailleurs, lui-même avoué disant que l'autofiction est en effet l'acte de suivre la vérité du sujet à l'aide de l'expérience de la psychanalyse. Ses œuvres ne sont que les souvenirs racontés et de là, des réalités modifiées:

Cogito ergo sum, mon être est pure présence instantanée à soi. *Cogito ergo somme*, je suis aussi la totalité dispersée de tout ce que j'ai vécu. En désordre, par morceaux,

sans jamais atteindre la souveraine solidité du Temps retrouvé proustien (Doubrovsky 2011: 149).

Alors, le souvenir est trompeur, incertain et influencé par l'inconscient et d'après la psychanalyse il rejette ce qu'il voudrait repousser. Au niveau de la conscience, l'égo remplit ces lacunes par la fiction car il se voit comme une suite biographique cohérente. Ainsi, l'égo dépasse-t-il la discordance entre l'idée de continuité et les scénarios immédiats de la vie par des situations imaginaires ou modifiées étant donné que, comme le dit Kaufmann lui-même, «l'idée de l'existence d'une continuité est plus importante que la vérité du contenu» (Kaufmann 2010: 126).

Pourtant, la fiction qui remplit les vides et les inconséquences n'est pas une histoire choisie par hasard et sans aucune raison. Toute création humaine déforme, tout art modifie, aucune image et aucun texte ne peuvent être des copies absolument fidèles du réel. Pour Serge Doubrovsky, comme le dit Annie Jouan-Westlund, «la fiction dans l'autofiction est bien autre chose qu'une adhésion ou qu'une simple annonce pour se préserver des poursuites juridiques ou de la censure. Elle participe activement au projet de découverte de soi par le travail des mots» (Jouan-Westlund 2010: 41). Ainsi, le narrateur des œuvres de Doubrovsky devient-il une personne indépendante, un personnage qui a sa propre vie, mais qui sert à l'auteur de support à sa propre identité:

une histoire qu'à partir des mots on imagine, ma personne devenue un personnage, et pourtant ses faits et gestes il faut que bon gré mal gré je les assume, de ce moi devenu comme le moi d'un autre je suis responsable (Doubrovsky 2011: 120).

Je me suis perdu en cours de route. J'écris pour rafistoler mes fistules. Poreux à moi-même, je tente de combler mes vides par des mots. J'espère restaurer ma personne à travers le personnage que l'écriture crée (Doubrovsky 2011: 279).

Comme nous l'avons déjà vu, l'autobiographie traditionnelle n'a pas pu survivre dans une époque qui rejette toute prétention à l'objectivité et à la représentation mimétique de la réalité. Ainsi, l'autofiction, comme manière de s'exprimer, est-elle plutôt le choix de l'auteur postmoderne, vu toutes les répétitions, la rupture des suites chronologiques et logiques qu'a suivies l'autobiographie traditionnelle. L'autofiction se caractérise aussi par l'autocritique, qui est très typique des tendances méta-textuelles du postmodernisme. Ce genre parle ouvertement de ses propres défauts et de ses imperfections, renonçant à la vérité absolue qui caractérise le modernisme et l'autobiographie traditionnelle.

Le célèbre pacte autobiographique, entre l'auteur et le lecteur, donnait à l'autobiographie traditionnelle une dimension sérieuse, excluant la nature romanesque du texte qui suit et promettant au lecteur la vérité absolue. Les œuvres de Serge Doubrovsky portent la définition du genre, *roman*, sous le titre, ce qui rejette automatiquement cette possibilité du pacte autobiographique. Ces autofictions se caractérisent par la présence parallèle du romanesque et de l'autobiographique, ce

qui permet à cet auteur de présenter au lecteur «la fiction de son existence» (Jouan-Westlund 2010: 38):

Roman ne veut pas dire qu'on décolle du réel pour s'envoler dans l'imaginaire. Cela veut dire que l'on fait confiance à la créativité de l'écriture, à sa poésie, qui s'incorpore le réel en le dépassant, le déplaçant dans l'univers propre du langage. Le récit de soi n'est pas simple transcription ou, au contraire, transformation du réel selon les choix arbitraires de l'auteur. C'est la recréation pleine et entière du vécu dans l'ordre du discours (Doubrovsky 2011: 441, 442).

La nature double de l'autofiction repose donc sur cette double définition. Philippe Vilain explique le rapport entre l'autobiographie et l'autofiction en disant que l'autofiction se crée *après* l'autobiographie. Tandis que l'autobiographie représente la rétrospective du passé, l'autofiction pour sa base ne prend pas la vie de l'auteur mais le genre même de l'autobiographie (Vilain 2010: 74). Ainsi, l'autofiction ne représente-elle pas ce que le sujet était ou est, mais d'une manière particulière ce qu'il *pourrait être*:

c'est un personnage que j'imagine et qui n'est pas imaginaire, réalité devenue fiction, autofiction, telle est la mémoire de soi, sa personne à demi oubliée se transforme en personnage, je suis devenu pour moi un être imaginaire, cela ne veut pas dire qu'il soit faux, mais fictif, je me revis à une distance incommensurable de moi-même (Doubrovsky 2011: 131).

L'auteur montre ouvertement que la personne sur laquelle il écrit n'est pas le Moi retrouvé du passé mais le Moi réinventé du texte:

Impossible de se ressaisir à travers ces bribes, parfois fulgurantes, de mémoire. Cher, très cher Proust, je ne me retrouve pas, je me réinvente. (...) Ma vie pour moi est ma fiction, mon autofiction. Comment on se raconte à soi-même. Cela ne veut pas dire que c'est faux. Ce serait trop simple (Doubrovsky 2011: 277, 278).

Ce jeu entre la personne de l'auteur et le personnage du narrateur peut aisément être rapproché du phénomène du simulacre postmoderne. D'après le postmodernisme, l'imitation mimétique est non seulement rejetée mais aussi considérée comme impossible. Serge Doubrovsky déplace cet aspect sur le champ de la représentation de sa personne et joue délibérément avec la limite traditionnelle entre la vérité et la fiction, entre le vécu et l'imaginaire, en le plaçant sur le même plan et mettant le lecteur dans la situation de ne pas pouvoir distinguer les souvenirs de l'auteur de la vie du héros littéraire: «Comme ma situation est identique à celle de «Serge», le risque à travers ces exergues serait qu'on ne comprenne pas qu'il y a dans mon œuvre un dépassement» (Doubrovsky *in* Abdelmoumen 2011: 13).

C'est précisément ce jeu postmoderne entre le signifiant et le signifié qui a mené Doubrovsky à constater que son personnage règne également dans sa vie réelle et qu'il est presque devenu plus réel que lui-même. Dans le roman que nous

analysons, le narrateur parle de ce rapport entre le héros et l'écrivain et du fait que de nombreuses lettres qu'il reçoit de ses lectrices sont en fait adressées à son personnage et non pas à lui. Il parle également de sa solitude désespérée quand, vers la fin de sa vie, il se trouve seul et que toute la gloire et l'attention n'appartiennent qu'au «Serge» de ses autofictions.

Ce problème est d'ailleurs un phénomène très répandu. À l'ère des *reality shows* et d'autres phénomènes exhibitionnistes, le simulacre devient plus réel que la réalité elle-même, il la remplace. L'autofiction est dans ce contexte un phénomène tout à fait postmoderne:

Selon Serge Doubrovsky, dans son article «Textes en main», l'autofiction a une valeur séductrice, si tant est peut-être que la séduction s'entende comme le fait Baudrillard, et conduise au féminin: «séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre» peut-on lire dans *De la séduction*, celle-ci étant à la fois artificielle et sacrificielle (Loignon 2010: 63).

De nombreux théoriciens du postmodernisme parlent précisément de ce problème du rapport entre la réalité et son image faussée. Cette image n'est pas une copie de la réalité, elle est la réalité à elle-même et, nous allons paraphraser Baudrillard, elle cache le fait que la réalité n'existe pas. Le spectacle, comme base de tous les divertissements, repose sur la transformation de la réalité en représentation faussée, sur la réduction de cette réalité au plan du signifiant, dépourvu du plan de référence.

La fiction dans les œuvres de Serge Doubrovsky sert alors à se trouver soi-même à travers les mots, à une sorte de reconstruction spirituelle de la vie. Le fil même de l'écriture de ses œuvres à travers de libres associations réveille divers souvenirs qui, en revanche, s'organisent de manière à créer le texte de même que le héros. L'écriture pour lui représente une des manières de reconstruire l'histoire de sa vie et de créer une identité cohérente. Pourtant, nous l'avons vu, l'identité du héros, cet être de mots, ce pure simulacre, menace sérieusement de prendre l'identité de l'auteur qui se sent obligé de jouer le rôle de Serge dans sa vie réelle: «*Julien Doubrovsky*, puis *Serge Doubrovsky*, des personnages de ma fiction, qu'il faut au mieux que j'incarne, que je leur donne ce qui me reste de chair» (Doubrovsky 2011: 240).

CONCLUSION

Par rapport à l'autobiographie traditionnelle, l'autofiction évidemment semble plus appropriée à Serge Doubrovsky pour exprimer les tensions de son sujet schizé, pour jouer avec cette identité plurielle mais aussi pour mettre en valeur cette limite brisée entre fiction et réalité dans la création littéraire. L'autofiction est un collage typiquement postmoderne qui refuse la division entre l'imaginaire et le réel et qui utilise de nombreuses caractéristiques formelles pour refléter cette postmoderne hystérie d'identités.

D'autre part, et dans un sens inverse, l'autofiction ne représente pas seulement la conséquence de cette hystérie d'identités mais aussi le support de ce jeu identitaire. Le narrateur devient l'acteur de la vie de l'auteur qui se sent obligé de jouer le rôle de son personnage dans sa vie quotidienne.

Le postmodernisme peut être considéré le plus généralement comme le règne du jeu dans tous les domaines de la création. Le jeu de mélange et de transformation des genres, de la destruction de toutes les limites, enfin, le jeu de l'identification de l'auteur et du narrateur, de même que la mort de ce même auteur. La conséquence de ce jeu, comme nous l'avons vu d'après l'exemple de Doubrovsky, est précisément la disparition du réel, la désubstantialisation et le libre flottement du signifiant qui perd son support référentiel. Quelle que soit la définition définitive de l'autofiction nous pouvons dire qu'il s'agit avant tout de la représentation de la vérité de soi à travers la fiction. Le simulacre de l'identité devient ainsi plus réel que l'identité réelle. De même que dans d'autres domaines du réel, dans le domaine de l'identité nous nous rendons compte que c'est cette posture de la simulation contre la réalité qui est illégitime, car, si la simulation a remplacé la réalité, elle ne lui est alors plus opposée. Ainsi, le point essentiel de cette analyse est-il que la simulation ne s'oppose plus à la réalité mais qu'elle devient finalement cette réalité elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

- Abdelmoumen, Mélikah (2011). *L'école des lectrices: Doubrovsky et la dialectique de l'écrivain*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Doubrovsky, Serge (2011). *L'Homme de passage*. Paris: Editions Grasset.
- Jouan-Westlund, Annie (2010). «L'autofiction de Serge Doubrovsky, une entrée en littérature par infraction ?», in *Autour de Serge Doubrovsky*, éd. Régine Battiston, Philippe Weigel (Paris: Orizons): 37-47.
- Kaufmann, Jean-Claude (2010). «Izumevanje sopstva. Jedna teorija identiteta», traduction Milica Pajević. *Treći program – Radio Beograd*. Vol. 146, n° II: 121-137.
- Loignon, Sylvie (2010). «Autofraction», in *Autour de Serge Doubrovsky*, ed. Régine Battiston, Philippe Weigel (Paris: Orizons): 61-72.
- Vilain, Philippe (2010). ««Dialogue à deux moi», entre Johan Faerber et Philippe Vilain», in *Autour de Serge Doubrovsky*, ed. Régine Battiston, Philippe Weigel (Paris: Orizons): 73-81.

Anja Antić

THE NARRATIVE IDENTITY AS A POSTMODERN SIMULACRUM IN THE AUTOFICTION OF SERGE DOUBROVSKY

SUMMARY

The genre of autobiography, whose history is very long, has undergone significant changes. From *The Confessions* of St. Augustine, through Rousseau, the initiator of the modern autobiography and Philippe Lejeune, one of the most important contemporary theorists of this genre, we have

come to autofiction and all variations that this term involves. It is the French author Serge Doubrovsky who coined the term autofiction and by it he means writing about oneself while playing with the form and manner of representing the truth. The purpose of this study is to show the relation between the phenomenon of postmodernism and the mentioned evolution of autobiography, that is to say, the relation between identity of the postmodern individual and the emergence and expansion of autofiction. Compared to traditional autobiography, Serge Doubrovsky obviously finds autofiction to be much more convenient for playing precisely with the pluralistic identity but also for expressing his opinion that the boundary between fiction and reality is broken when it comes to creative writing.

Key words: autofiction, postmodernism, identity, Doubrovsky, simulacrum

Marco Salucci
Université Paris 8, Université d'Urbino
marco.salucci@u-bordeaux3.fr

FORMES, MURMURES, CORPS. GILLES DELEUZE ET LA MISE EN TENSION DE L'ÉCRITURE

À partir de la philosophie grecque, le langage a toujours eu une expression et un contenu bien distincts. Cela a marqué les différentes conceptions du langage qui se sont suivies dans le temps. Deleuze, en revanche, fréquente une pratique de l'écriture nouvelle. Il met en tension l'expression pour la faire éclater. L'expression devient ainsi son propre contenu dépassant les barrières qui divisent les mots des choses.

Mots clés: Deleuze, langage, tension, écriture, Berio, bégaiement, expression, contenu, philosophie, diagrammatique

Introduction

A: ah: ha: hamm: anfang:
in principio: nel mio principio:
am anfang: in my beginning: ach: in principio erat
das wort: en arché en:
verbum: am anfang war: in principio
erat: der sinn: caro: nel mio principio: o lògos: è la mia carne:
am anfang war: in principio: die kraft:
die tat:
nel mio principio:

nel mezzo: in medio:
nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:
où commence le corps humain?
nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo
della mia carne:
car la bouche est le commencement:
nel mio principio
è la mia bocca: parce qu'il y a opposition: paradigme: la bouche:
l'anus:
in my beginning: aleph: is my end:
ein gespenst geht um:

l'uomo ha un centro: qui est le sexe:
 en méso en: le phallus:
 nel mio centro è il mio corpo:
 nel mio principio è la mia parola: nel mio centro è la mia bocca: nella mia fine:
 am ende: in my end: run: is my
 beginning:
 l'âme du mort sort par le pied: par l'anus: nella mia fine
 war das wort:
 in my end is my music:
 ette, conne, ronne: (Berio 1974: 7)

Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit le ça. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement: des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source: l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là. La bouche de l'anorexique hésite entre une machine à manger, une machine anale, une machine à parler, une machine à respirer (crise d'asthme). C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs; chacun ses petites machines. Une machine-organe pour une machine-énergie, toujours des flux et des coupures. Le président Schreber a les rayons du ciel dans le cul. *Anus solaire*. Et soyez sûrs que ça marche; le président Shreber sent quelque chose, produit quelque chose, et peut en faire la théorie. Quelque chose se produit: des effets de machine et non des métaphores. (Deleuze 1972: 7).

Autour du V^{ème} siècle avant Jésus-Christ, à Athènes, Socrate rencontre Hermogène et Cratyle et ils commencent à discuter des noms et de leurs rapports avec les objets. C'est, bien entendu, le contexte du dialogue platonicien *Le Cratyle* où il est question des noms et des objets qui leur correspondent. Mais nul doute lorsque Platon aborde le sujet, il pense qu'ils sont deux choses différenciées et distinctes. Dans le texte il sera question de creuser leur rapport pour sonder s'il est naturel, artificiel ou autre mais nul doute sur leur différence.

Les mots sont des symptômes. À la vue de certains signes un soi-disant bon médecin y reconnaît la cause réelle même sans l'avoir vérifiée. Si par exemple le médecin relève une rougeur sur la peau cela peut correspondre à une infection (Eco 1992: 68). C'est le cas d'un signe auquel correspond un contenu. À ce signe on attribue, par *ratio facilis*, un état de choses. C'est à la médecine que la sémiologie doit sa naissance car les mots sembleraient être de la même sorte. Pour les stoïciens les émissions vocales, les sons émis par la bouche, sont des *lekta* qui fonctionnent à l'instar d'un symptôme. Ce sont des expressions qui correspondent à un état de choses. Le *dicible*, selon les mots de Sextus Empiricus est «Ce qui subsiste en conformité avec une impression rationnelle [...]» (Sextus Empiricus 2002: VIII, 70). Mot et contenu sont bien en rapport, certes, mais sans perdre leur distinction, leur indépendance d'origine grecque: «Ce sont les stoïciens les premiers qui ont fait la théorie de cette indépendance» (Deleuze 1980: 139).

Foucault, dans *Les mots et les choses*, fait au contraire référence à un monde où les mots ressemblent aux choses et vivent en symbiose avec eux. Dans l'épistémè de la renaissance les mots sont posés sur les choses, ils signent la chose à laquelle se réfèrent: «La signature et ce qu'elle désigne sont exactement de même nature» (Foucault 1966: 44), c'est plus qu'une ressemblance, c'est une quasi union.

Pour le philosophe Deleuze il existe deux types de langue: une langue majeure et une langue mineure. À la langue majeure correspond une écriture constante qui comprend d'une part une expression et de l'autre un contenu. C'est une langue compréhensible car elle respecte les constantes, linguistiques, philologiques, syntaxiques: «Une langue majeure implique une constante d'expression et de contenu, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue» (Deleuze 1980: 133). À la langue majeure s'oppose une langue, plus difficile à théoriser car sa théorie ne peut pas se distinguer de sa pratique. Deleuze utilise le mot de traitement. C'est un autre traitement de la langue, un traitement mineur, une langue mineure: «Il n'y a pas deux sortes de langues mais deux traitements possibles d'une même langue, soit on en extrait des variables les constantes (majeur) soit on les met en variation continue» (Deleuze 1980: 130). Si la langue majeure fonctionne par constantes la langue mineure fonctionnera par variation. Ce traitement ne sera pas neutre mais aura des effets sur le rapport entre expression et contenu. Pour le pénétrer il faudra être beaucoup plus qu'un bon médecin, il faudra être spéléologue, pour utiliser un terme cher à Deleuze, il faudra creuser en profondeur.

La langue mineure contrairement à la majeure est traitée différemment, elle ne fonctionne pas par constantes mais par variation continue. Par exemple, lorsqu'en musique la voix est chant, elle tient un rôle principal et elle est seulement accompagnée par l'instrument. C'est une musique où les expressions de la voix sont exprimées par des constantes, où la syntaxe est respectée et le signifié est facilement saisissable. Mais il existe un autre type de musique où la syntaxe est coupée et le contenu n'est pas saisissable. Luciano Berio, compositeur contemporain, expérimente un type particulier de langage musical. En 1974 il réalise *A-ronne* et met en musique une poésie d'Edoardo Sanguineti. Dans ce texte musical la syntaxe est coupée et la voix souvent cassée, autrement dit elle ne cesse de devenir autre. Dans le procès musical elle se fait multilingue ou elle devient éclats de rire, murmures, souffles, cris. L'expression chantée devient incompréhensible, la voix n'a plus un rôle constant et au lieu de dire elle se destitue et se fait purement matérielle. Elle se fait son propre instrument. Dans le morceau de Berio l'expérience de cette destitution peut être résumée par l'expression: «O logos: è la mia carne». Comment un tel principe peut-il être appliqué à l'écriture ? Que signifie se mettre en variation dans l'écriture ?

LA TENSION DE L'ÉCRITURE

La langue de Deleuze dans *L'Anti-Œdipe* évoque le même processus de la musique de Berio. Si l'on prend en considération le premier chapitre, le philo-

sophe utilise le mot «machine». Il le branche à toute sorte de situations qui le mettent en variation. Il écrit, par exemple:

L'homme [...] qui est chargé des étoiles et des animaux mêmes, qui ne cesse de brancher une *machine-organe* sur une *machine-énergie*, un arbre dans le corps, un sein dans la bouche, un soleil dans le cul: éternel préposé aux *machines de l'univers*. (Deleuze 1972: 10)

ou encore:

L'inconscient lui-même n'est pas plus structural que personnel, il ne symbolise pas plus qu'il n' imagine ou figure: *il machine, il est machinique*. (Deleuze 1972: 62)

et ensuite:

Le désir et son objet ne font qu'un *c'est la machine en tant que machine de machine*. (Deleuze 1972: 34).

La machine peut être mot, adjectif ou verbe. Mot simple ou mot branché par un tiret à un autre mot. Mot auquel il est difficile de donner un sens, ou bien il unit ce mot à un adjectif, ce qui le surcharge de contenu. Il échappe à son utilisation constante comme machine à laver, machine à écrire, machine à vapeur, et assume une forme variable en devenant machine à parler, machine organe, machine de machine, machine-château. Il s'approche d'un autre mot qui destitue sa compréhensibilité majeure. Ce faisant le mot se destitue et de simple mot il devient mot machine: il peut signifier plus ou moins de ce qu'il exprime, en désignant un surplus de signifiés ou rien du tout. Par ces variations il apparaît sensible une remise en question des constantes grammaticales et syntaxiques dans un devenir du mot comme celui des voix de Berio.

Cette variation du mot transforme aussi la grammaire, la pousse à la limite de l'acceptable et du compréhensible, par cela l'écriture devient *diagrammatique*. Ceci est un terme dont Deleuze fait usage lorsque la langue se rebelle aux lois du sens et aux garanties de la langue majeure. Dans la langue diagrammatique le sens d'un mot atteint la limite, il est associé à un autre mot qui le fait passer soudainement du grand au petit, de l'abstrait au concret, de l'atemporel à l'historique, de l'animal à l'artificiel, du terrestre au céleste. Les mots et les phrases ainsi composés résultent d'abord incompréhensibles, d'un contenu en apparence vague. Deleuze, inspiré par le linguiste Vial Sephiha, nomme *tenseurs* tous ces instruments qui lui permettent de surchauffer les mots, surcharger la phrase, accélérer le sens et en détraquer les constantes. Dans son rythme et son utilisation le mot «machine» met le l'écriture en tension: «Les traits non distinctifs, pragmatiques, stylistiques, prosodiques [...] leur caractère mêmes leur donnent la puissance de mettre tous les éléments de la langue en état de variation continue» (Deleuze 1980: 131). La langue est aussi soumise à une première tension, une tension interne à la phrase expressive.

BÉGAIEMENT ET COMPENSATION DE LA LANGUE PAUVRE

Dans la composition de Berio il se retrouve la même tension diagrammatique qui soustrait la compréhensibilité aux mots. Ensuite les mots peuvent devenir cris, souffles, éclats de rire. Il est d'abord présent une tension des mots qui fait devenir autre chose la phrase, comme une tension interne qui tend à défoncer vers l'extérieur. Deleuze utilise souvent l'expression «devenir bègue de la langue», il utilise le verbe «bégayer» pour connoter l'image d'une langue qui dysfonctionne. Les phrases sont saturées du mot «machine» qui est en anaphore ou épiphore, en tout cas en répétition constante. Cette tension rend bègue la langue: «Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier, tout le langage touche à sa limite qui en assigne le dehors» (Deleuze 1993: 142). Quelle est la raison pour laquelle la tension débouche sur le bégaiement ?

Par la répétition d'un mot la langue perd sa richesse. Si le mot «machine» est répété, alors la langue est réduite et il surgit une frustration due au désir d'expression insatisfait. Indigente en formes lexicales et en variété syntaxique, le manque de variété cherche une compensation: «On a souvent marqué deux tendances conjointes des langues dites mineures: un appauvrissement, une déperdition des formes syntaxiques ou lexicales; mais en même temps une curieuse prolifération d'effets changeants, un goût de la surcharge et de la paraphrase» (Deleuze 1980: 131).

Les éléments chargés et tendus, en font sortir des cris, des souffles, des murmures. «Crise d'asthme» dit Deleuze. Mais aussi des timbres, des durées des accents, ou des allitérations, des répétitions, des assonances et des dissonances, des épiphores ou anaphores. Ce sont tous des signes du bégaiement de la langue. À force de répéter le mot. La langue tendue de l'intérieur et pauvre, défonce sa puissance d'expression sur une crise asthmatique qui est quant à elle, une tension extérieure. Tout cela répand une senteur d'absurdité, un brouillard de la pensée, qui rejoint les sensations musicales de Berio. Les caractéristiques qui tendent une langue sont ainsi au nombre de deux: sa diagrammaticité, qui aboutit à l'incompréhension, et sa compensation par les murmures les répétitions, les surcharges qui la font bégayer.

LA CONTINUITÉ DU LANGAGE

La réflexion initiale portait du rapport qui caractérisait l'expression et le contenu pour les philosophes grecs. Deleuze aussi oriente sa réflexion à partir de ces coordonnées. Dans *la logique du sens* il prend en exemple Diogène Laërce qui, dans sa *Vie des philosophes*, dédie les plus belles descriptions à Diogène le Cynique. Lorsqu'on lui demandait par exemple: «Qu'est-ce que la philosophie ?» Diogène le Cynique répondait en désignant, selon le cas, une boîte d'aliments ou en promenant un hareng au bout d'une ficelle. Lorsqu'on lui posait une question il montrait un corps, des aliments comme s'il n'y avait guère de différence entre expression et contenu. L'écriture de Deleuze touche, par moment, le même délire de continuité. Que signifie-il dans notre analyse que le langage incorpore cette continuité ?

Dans l'article *Bégaya-t-il* Deleuze écrit: «On dit que les mauvais romanciers éprouvent le besoin de varier leurs indicatifs de dialogues en substitutions à «dit-il» des expressions comme «murmura-t-il», «ricana-t-il», «balbutia-t-il», «sanglota-t-il», «ricana-t-il», «cria-t-il», «bégaya-t-il» qui marquent les intonations» (Deleuze 1993: 135). L'écrivain, semblerait-il, a deux possibilités par rapport à ces intonations, le *dire sans le faire* ou bien *le faire*. À travers la tension le contenu et l'expression se déterritorialisent, et le dire entre dans le faire: *quand dire c'est faire*, autrement-dit, les expressions interviennent dans les contenus: «En exprimant l'attribut corporel et en même temps en l'attribuant aux corps on ne représente pas, on ne réfère pas, on *intervient* en quelque sorte, et c'est un acte de langage» (Deleuze 1980: 110).

Or, nous avons mentionné l'indépendance entre contenu et expression: l'expression qui reste à la surface et le contenu qui est fait de corps et de profondeurs. Pour que l'expression intervienne dans le contenu il faut qu'elle sorte de sa surface et sache aller en profondeur. Artaud savait, selon Deleuze, pénétrer la surface de l'expression et atteindre cette profondeur. Deleuze décrit le processus de l'écriture d'Artaud mais il l'a tellement bien compris qu'il est capable d'en faire usage. Chez Artaud un mot, souvent de nature alimentaire se fige et est déstabilisé de son sens, c'est à dire de sa puissance d'expression. En même temps il éclate en morceaux, se décompose en syllabes, lettres, consonnes, qui agissent directement sur les corps, le pénètrent, le meurtrissent.

Chez Deleuze il en est de même dans l'utilisation du mot «machine» qui, à force d'anaphores et répétitions, perd tout son sens. Répété, c'est comme s'il éclatait en morceaux. Il se décompose en pièces, syllabes, lettres, consonnes qui agissent directement dans l'environnement: à force de bégaiement le mot se décompose. Une fois effrité il devient pur son, bruit, murmure. Ensuite ces morceaux vont en profondeur. C'est un processus d'éclatement de l'écriture, du mot et du langage: «Il est moins alors pour le schizophrène, de récupérer le sens que de détruire le mot» (Deleuze 1969: 108). Quand Deleuze écrit en répétition variable «machine-estomac», «machine-bouche», «machine-organe», «machine-sein», «machine anale», le lecteur ressent les syllabes de ces mots qui sont en tension. Elles se font alors sensation corporelles diffusées et sont ressenties de l'intérieur du corps. Les pièces du mot «machine» disjonctées se recomposent ainsi dans cette profondeur comme faisant partie d'une nouvelle machine.

À ce moment-là le corps est ainsi senti comme quelque chose qui coule et coupe à la façon des machines délirantes de Deleuze: les organes deviennent des pièces avec leurs relatives conjonctions, disjonctions et coupures. Le mot «machine» devient ce qu'il désigne. Écrire c'est ainsi faire, faire le corps, se faire son propre corps. Dans cet état limite du langage les mots n'expriment plus de contenus mais font *effraction* dans les corps en créant un nouvel état de choses: «Dans la variation continue il n'y a même plus lieu de distinguer une forme d'expression et une forme de contenu, mais deux plans mêmes inséparables en présupposition réciproque» (Deleuze 1969: 108). Par et dans la tension les deux dimensions de l'expression et du contenu deviennent archaïques et s'effacent comme dans la

musique de Berio: les mots se font matière, murmures, souffle et respiration saccadée. Les mots plient vers le concret:

Un contenu-matière qui ne présente que des degrés d'intensité, de résistance, de conductibilité, d'échauffement, d'étirement, de vitesse ou de tardivité; une expression-matière qui ne présente plus que des «tenseurs» [...]. Alors l'écriture fonctionne à même le réel, tout comme le réel écrit matériellement. (Deleuze 1980: 177)

CONCLUSION

En Grèce où les mots, et donc l'écriture, étaient pour Platon et les stoïciens, différents des choses. Il y a eu, certes, un rapprochement à la renaissance mais cette étincelle s'est éteinte dans le calme de la grammaire générale dans l'ordre de la linguistique moderne. Par conséquent la division du mot et de la chose a toujours habité l'écriture. À la renaissance les deux se sont fortement rapprochés, cela grâce à la ressemblance mais elle n'a pas empêché les théories modernes du signe de revenir à l'ancienne distinction. Pourtant l'écriture brise ces différences statiques et fait ce que la sémiologie n'a pas pu faire. Non pas attribuer les mots aux choses mais pénétrer les choses par les mots, même si cela signifiait sacrifier la ressemblance. L'écriture de Deleuze ne ressemble pas à ce qu'elle dit, elle est tendue, surchargée et pour cela même parfois incompréhensible. Mais grâce à cette tension, libre de toute ressemblance, diagrammatique et bégue, elle arrive à pénétrer le mot, à atteindre la profondeur des choses.

Au XX^{ème} siècle, en effet, dans la lignée du tournant linguistique, Deleuze a conceptualisé et pratiqué un autre type d'écriture, inspiré par Beckett, Kafka, Artaud et autres. Une langue qui met en tension ses constantes. Écrire c'est tout simple, affirme Deleuze, car il a deux perspectives: ou bien rester dans la déchéance et la stérilité d'un code dominant qui attribue des énoncés à un territoire de choses fixées sans pour autant le déranger mais à condition qu'ils leur ressemblent. Division entre le signe et son référent, l'expression et son contenu. Ou bien l'écriture intervient dans les choses à travers une fuite, un faire, une action qui agit sur les mots en même temps que sur les choses. L'écriture se met en tension et devient quelque chose d'autre. Elle est la forme qui atteint l'informe, sort de la grammaire et bégaye. Libre donc de ressembler l'écriture se met à murmurer, et son expression se fait bruit de machine. Les mots ne sont plus des symptômes mais des tensions qui plient vers les corps, écriture tendue vers les choses. Une tension intérieure à l'expression qui d'abord en destitue la grammaire et ensuite elle en sort. Par le bégaiement l'écriture se fait alors bruit, murmures, souffle, peuples, paysages, corps, machines. Elle éclate ainsi sur son propre contenu, le pénètre. L'expression ne s'attribue plus aux corps mais intervient directement en eux. Par conséquent les mots ne sont plus des symptômes (syn pip-tein, σύμπτωμα) arriver ensemble mais syntonie (syn teinein, συντονία), tendre ensemble. Ils dévoilent qu'expression et contenu peuvent atteindre la même tension, faire partie de la même continuité matérielle.

BIBLIOGRAPHIE

- Deleuze, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1969). *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Felix (1972). *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie I*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Felix (1980). *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Eco, Umberto (1992). *La production des signes*. Paris: Librairie générale française.
- Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Sextus Empiricus (2002). *Contre les professeurs*. Paris: Éditions du Seuil.

RESSOURCES AUDIOVISUELLES

- Berio, Luciano (1974). *A-Ronne*. In Berio and friends (2011). CD. Harmonia Mundi: Paris.

Marco Salucci

FORMS, MURMURS, BODIES: GILLES DELEUZE'S
TENSIONING WRITING

SUMMARY

Greek philosophy tradition considers language composed by content, the real world referred by the word, and expression, the word with his sound or lexical form. Before XXth century this idea characterized every philosophy of language until the linguistic turn, a philosophical moment in which reality is approached by the same logic than language. Words and world are no more so different. The French philosopher Gilles Deleuze takes place in this tradition and uses a particular language with new writing that forces the expression. His repetitions and strange lexical associations create tensions that stay in the period and progressively make the language to explode. In that way expression becomes his own content and no more division will subsists between them. The analysis of Deleuze's *Anti-Oedipus* first chapter, expose how Deleuze find this continuity, it shows, for example, how the word "machine" makes the body to become a "machine".

Key words: Deleuze, language, tension, writing, Berio, stammering, expression, contents, philosophy, diagrammatic

Marija Panić
Université de Kragujevac
Faculté des Lettres et des Arts
manapanic@yahoo.co.uk

LES ANIMAUX DANS LA *MAPPEMONDE* DE PIERRE DE BEAUVAIS

Cet article se propose d'examiner la représentation des animaux dans la *Mappemonde* de Pierre de Beauvais, ouvrage didactique en 954 vers dont la rédaction se situe entre 1184 et 1218. Les animaux, s'imposant par leur nombre, y sont représentés de manières différentes – dans de brefs épisodes décrivant les situations relationnelles, ainsi que dans de longues descriptions – appartenant à un fonds commun des sources de la littérature didactique médiévale. Les animaux représentent un élément important des figures de style d'analogie: comparaison et allégorie.

Mots clés: animaux, *Mappemonde*, Pierre de Beauvais, littérature didactique, littérature médiévale

Datant d'une période entre 1184 et 1218, la *Mappemonde* de Pierre de Beauvais représente la traduction en 954 octosyllabes de certaines parties du livre I de l'*Imago mundi* d'Honorius Augustodunensis¹ (dont la rédaction se situe avant la moitié du XIIe siècle). Ce bref texte géographique compte parmi les douze ouvrages attribués à ce clerc picard actif entre 1180 et 1218, connu surtout par ses traductions se caractérisant par une fidélité aux sources (Berkey 1965: 397, Baker 2004-2005). Sa *Mappemonde* est restée conservée dans deux manuscrits, édités par Annie Angremy dans la revue *Romania* en 1983.

L'œuvre encyclopédique d'Honorius Augustodunensis, «vulgarisateur et compilateur plutôt qu'un penseur original» (Beyer de Ryke 2002: 689) a exercé une grande influence au Moyen Âge. Sa diffusion a été considérable: il y a quarante-deux manuscrits de l'*Imago mundi* du XIIe siècle seulement (Ribémont 2002: 83) et le Livre I était considéré comme «le manuel de géographie du siècle» (Angremy 1983: 322).

Dans son ouvrage sur l'encyclopédisme du XIIe siècle, Bernard Ribémont explique la différence entre l'«image du monde» et la «mappemonde»:

¹ Connu aussi – erronément – sous le nom Honoré d'Autun.

Toutes deux utilisent effectivement des informations compilées, mais dans des optiques différentes. La mappemonde vise à décrire un ensemble de données géographiques, voire une carte ou même un ou plusieurs itinéraires. La partie géographique de l'*Imago mundi* s'intègre par contre dans un projet d'ensemble, de type spéculaire, qui rattache ce genre de texte à la tradition encyclopédique. (Ribémont 2002: 96-97)

L'image du monde a donc un objectif plus vaste qu'une mappemonde. Elle a un caractère «spéculaire» – comme de nombreux *miroirs* du siècle encyclopédique –, reflétant, d'un côté, la Création, et de l'autre, la connaissance déjà présente dans les ouvrages savants, alors que la mappemonde est «surtout la carte» (*ibid.*: 97).

La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais contient d'abord un Prologue (vv. 1-28), où Pierre se propose de traduire une description du monde pour le comte Robert de Dreux; comme source il évoque Solin – ou plus tard, Isidore de Séville – sans jamais se référer à Honorius. Le début de son ouvrage (vv. 29-207) est consacré à l'évocation des connaissances géographiques générales portant sur l'analogie du monde avec un œuf, la sphéricité de la Terre, le firmament, les quatre éléments et leurs qualités, les mesures de la Terre, l'homme comme microcosme, les trois continents. Suivent les descriptions des trois «parties de la Terre»: l'Asie, l'Europe et l'Afrique. La représentation de l'Asie est la plus détaillée (vv. 208-843), et la plupart des vers (vv. 289-586) se réfèrent à l'*India Maior*, censée, dans l'imaginaire médiéval, foisonner en merveilles (sous l'influence de Pline et surtout de Solin). Les connaissances des autres parties de l'Asie proviennent surtout de l'Ancien Testament. L'Europe (vv. 844-886) est représentée par une énumération de ses régions, alors que l'Afrique n'est décrite que rapidement (vv. 887-932). La *Mappemonde* se termine assez brusquement, puisque, comme Pierre le dit explicitement (vv. 953-954), apparemment il n'était pas suffisamment rémunéré.

1. LES ANIMAUX DANS LA MAPPEMONDE

Le Moyen Âge a été visiblement sensible au sujet de l'animal. Comme le dit Michel Pastoureau, historien anthropologue français, «il semble bien qu'en Europe aucune autre époque ne l'ait aussi fréquemment ni aussi intensivement pensé, raconté et mis en scène.» (Pastoureau 2004: 30).

Dans l'ensemble de son texte, Pierre de Beauvais attribue aux animaux une place importante. Guy Mermier remarque déjà (1966: 346): «À lire cette œuvre, on se rend compte que Pierre s'intéressait aux monstres ou aux bêtes dont il parle aussi dans le *Bestiaire*.» Sa source, l'*Imago mundi*, se caractérise par une apparition systématique de la «merveille géographique», qui conduit l'auteur à inclure les détails sur les animaux, les pierres, les plantes (Ribémont 2002: 99). Pierre de Beauvais souligne explicitement et à plusieurs reprises le besoin de décrire les «bestes» parmi les éléments dont il traite dans sa *Mappemonde*. Il les mentionne toujours quand il parle de son projet d'écriture et de la description du monde ou de certaines régions, dès le Prologue:

(...) Des terres, des genz, des natures,
 Et de toutes les creatures, des mers,
 Des iaues et des bestes (...) (vv. 21-23)

Ou, plus tard, avant de commencer à traiter des continents:

Premierement doit estre oïe
 Aise la premiere partie
 Du monde, comment ele va,
 Et queles terres il i a;
 Des gens, des iaues, de la mer,
 Des bestes i orez nomer. (vv. 219-224)

Et aussi vers la fin du texte:

Et iteles comme eles sont,
 Des mers, des bestes autressi,
 Des gens et des terres ainssi
 Com Solins le dit et esclere. (vv. 936-939)

Dans les descriptions des diverses parties de la Terre, les animaux s'imposent par leur nombre, tandis que les plantes sont rarement décrites (l'Arbre de vie dans le Paradis terrestre vv. 235-244, les cèdres du Liban, vv. 705-706, les pommes de Pentapolis, vv. 759-770), et parmi les pierres il ne figure que l'«aimant» (v. 573-580) et la pyrite (v. 606-610).

Quant à la présence des animaux, les descriptions des continents varient entre elles. D'abord, l'Asie est décrite comme un pays «qui de mainte richesce abonde» (v. 203). Les merveilles de l'Inde – y inclus les «bestes» – occupent une place considérable: de nombreuses parties du continent sont marquées par la présence des animaux. Par exemple, au début de la description, les déserts près du Paradis terrestre ne seront jamais habités, «Tant i a vermine et serpenz, / Et bestes qui conversent enz» (vv. 287-288). A cause des serpents, nul ne peut aller voir les monts faits uniquement d'or: les reptiles les rendent inaccessibles (vv. 321-325). Se succéderont les images ou épisodes appartenant aux connaissances géographiques générales sur l'Inde, assez raccourcis, comportant souvent des animaux comme acteurs actifs ou passifs. Deux parties assez cohérentes s'y distinguent: descriptions d'abord des peuples étranges, puis des animaux fabuleux. Une partie de la *Mappemonde* s'inspire des épisodes de l'Ancien Testament; y appartient la description de Ninive, dans laquelle est insérée l'histoire de Jonas et de la baleine (vv. 617-634). Aussi, un peu plus haut, trouve-t-on la liaison du mont Ararat et de l'arche de Noé (vv. 803-808). Contrairement à l'Inde, la représentation de l'Europe ne contient pas de description des animaux, et en Afrique c'est uniquement l'épisode des Troglodytes qui, étant vieux, vont dans les forêts où se trouvent les «granz bestes sauveges» (vv. 915-920). Les animaux sont ainsi omniprésents et pratiquement incontournables dans le projet de la description de la Terre dans la *Mappemonde*.

2. MANIÈRES DE REPRÉSENTATION

De nombreuses connaissances livresques assez connues au Moyen Âge figurent dans la *Mappemonde*, mais elles y sont exprimées d'une manière assez brève. À titre d'exemple, les tribus Gog et Magog étaient notoires au Moyen Âge par leur tradition biblique – selon l'Apocalypse, ces peuples harcèleront les saints avant d'être anéantis par un feu céleste, *Ap.* 20: 7-9 – et par les histoires médiévales sur Alexandre le Grand: le grand monarque les avait enfermés dans les montagnes à cause de leurs habitudes alimentaires immondes et ils devaient être relâchés à la fin des temps. Ici, cet épisode est décrit brièvement, dans les vers 332-344, se limitant à l'alimentation de ces peuples et à leur enfermement dans les montagnes. Le phénix, oiseau célèbre dans l'imaginaire médiéval par sa valeur symbolique et faisant toujours partie des bestiaires, n'est pas du tout décrit et la légende de sa résurrection n'est pas mentionnée (vv. 701-704). Il est seulement évoqué comme source étymologique pour le nom de la province de Phénicie, témoignant de l'influence isidorienne.

Dans ce texte bref, ayant pour source un ouvrage encyclopédique dont le contenu est compilé de plusieurs autres sources, Pierre de Beauvais ne cherche pas à faire preuve d'une cohérence quant à la description des animaux. Trois manières de représentation peuvent se distinguer toutefois. Ce sont d'abord de brefs épisodes où les animaux ont un rôle actif ou passif. Puis, Pierre témoigne d'une tendance à ralentir son discours didactique pour peindre le côté visuel des animaux. Les animaux font également partie des figures de style de l'analogie: comparaison et allégorie.

2.1 Situations relationnelles

Selon Bernard Ribémont, Honorius Augustodunensis a une capacité de mélanger et de condenser habilement diverses sources en de très courtes rubriques (Ribémont 2002: 88). Ce souci d'intégrer de brefs épisodes est visible chez Pierre de Beauvais aussi: certaines connaissances qui étaient décrites longuement dans d'autres textes didactiques médiévaux sont ici exposées brièvement.

Tout le long de la *Mappemonde*, les animaux sont décrits dans des situations relationnelles avec les humains et les bêtes. Les Pygmées luttent contre les grues (vv. 365-366) et les Macrobes luttent contre les griffons (vv. 391-394). Plus tard, de gros limaçons attaquent les humains et leurs maisons (vv. 568-572). Il y aussi une forêt de poivre blanc et de gingembre, hantée par les serpents. Pour cueillir ces épices les hommes doivent incendier la forêt; les serpents s'enfuient et les hommes peuvent cueillir le poivre, devenu noir à cause du feu (vv. 370-386).

Parfois, les animaux sont représentés passivement, comme une proie. Par exemple, les animaux sont la proie de certains peuples fantastiques, par exemple les Gogs et les Magogs:

Les bestes et les homes tüent
 Et touz cruz usent et menjüent,
 Car de telle nature sont
 Que ja cuire ne les querront. (vv. 341-344)

Une tribu, qui n'est pas nommée, mange du poisson cru et boit de l'eau salée:

Une autre gent ra la estrange
 Qui de ceus durement s'eschange.
 Sanz cuire les poisons crus usent,
 La mer salee ne refusent
 A boire; (...) (vv. 417-421)

Clairs mais traités assez rapidement, ces épisodes représentent des compilations des connaissances médiévales sur certaines contrées de la Terre. Les animaux y figurent sans aucun doute comme un élément important. S'appuyant probablement sur la connaissance de ses contemporains sur les sujets qu'il traite, Pierre se soucie plutôt de continuer son projet de la description de la Terre sans amplifier ces épisodes. Une autre caractéristique s'y esquisse: l'aspect physique de ces animaux n'est pas traité dans ces épisodes.

2.2 Descriptions statiques

Au milieu de la *Mappemonde* une partie est dédiée uniquement aux bêtes (vv. 481-572). Ce bloc, qui se situe après celui où sont décrits les peuples fabuleux, est introduit par la description des cerfs et des serpents qui hantent les forêts. Suivront les descriptions longues et détaillées des animaux fabuleux: *ceucrocata*, *eale*, *tor*, *manticora*, bœuf à trois cornes, unicolore. S'y succèderont d'autres merveilles: anguilles de Ganges qui ont quatre pieds de longueur (vv. 558-560), vers qui sont comme les chiens et qui tuent même les éléphants (vv. 561-567); plus tard, de gros limaçons attaquent les humains et leurs maisons (vv. 568-572). Ce bloc diffère des autres parties de la *Mappemonde* à cause d'une suite cohérente que représentent ces tableaux: une centaine de vers se succèdent ici pour ne parler que des animaux.

La longueur des descriptions de bêtes fabuleuses est manifeste ici. Pour comparer, un peu plus haut, l'aspect physique du griffon, tout en étant représenté d'une manière claire, n'occupe que deux vers: c'est un oiseau «Qui tieus cors porte con lyöns / Et eles plus granz qu'egles n'a» (vv. 392-393). Le contexte (vv. 387-394) parle de la lutte des griffons contre les Macrobes: cette rencontre semble être plus importante que la description. Mais, dans ce bloc au milieu de la *Mappemonde*, les descriptions statiques des animaux occupent de nombreux vers, et sont beaucoup plus détaillées. La pratique d'une description persuasive et détaillée (*ekphrasis* ou hypotypose) était fréquente au Moyen Âge pour désigner un être ou objet. De nombreux animaux, surtout ceux qui sont fabuleux, étaient décrits dans les détails ici comme dans les autres textes didactiques.

La *ceucrocata* (vv. 485-496) est une bête grande et forte qui a le corps d'un âne, la poitrine et les cuisses d'un lion, les pieds d'un cheval et la voix d'un homme. Cette bête forte a une grande gueule et porte une grande corne. L'*eale* (vv. 497-510), bête grande et cruelle qui fait beaucoup de mal, a le corps d'un cheval mais sa queue est celle d'un éléphant. Il a deux grandes cornes dont l'une sert à se battre alors que l'autre est orientée vers le dos de l'animal. Quand il est en colère, il devient tout noir. Le *tor* – ou taureau – (vv. 510-516), est un animal bleu et laid, à la gueule béante et à la peau qu'aucune arme ne peut percer. Le visage de la *manticora* (vv. 517-529) ressemble à celui d'un homme, son corps à celui d'un lion et sa queue à celle d'un scorpion. Cette bête, d'une couleur vermeille, a trois paires de dents. Elle est cruelle et elle mange les hommes. Elle siffle comme un serpent et peut s'envoler comme un oiseau.

Quant à l'unicorne, bête fabuleuse dotée d'une haute valeur dans le symbolisme médiéval, elle est décrite ainsi:

Une autre beste la converse
 Qui de cestui est mout diverse,
 En grui a nom monocheros;
 En plus hauz lieus a son repos.
 Monocheros c'est unicorne,
 Par ce qu'ele n'a c'une corne.
 Tel nature a qu'en nulle guise
 Ne puet estre de nului prise
 Se par une pucelle non.
 En celle beste et en son non
 Senefiance mout grant a,
 David ou Sautier em parla.
 Veritez est que celle beste
 Semble bien cerf devers la teste,
 Et après le chief en aval
 Samble toute du cors cheval.
 Piez d'olifant a par samblance
 Et queue de porc sanz faillance.
 La corne qu'ele porte grant
 Li siest en mi le front devant,
 Mout est agüe, ce sachiez,
 De lonc a entour quatre piez;
 Aussi luist comme feus espris. (v. 535-557)

Cette description a certaines similitudes avec la tradition du *Physiologus*, notamment avec la *nature* (première partie, dite naturaliste) des chapitres de ces ouvrages. Comme dans les bestiaires (y inclus celui de Pierre de Beauvais), cet animal est représenté comme féroce: il ne peut être capturé qu'avec l'aide d'une pucelle. Il a une très grande valeur symbolique (v. 545): cependant, cette interprétation de l'animal comme figure christique n'est pas exposée ici. Comme dans les bestiaires, son nom est indiqué en grec; le *Psautier* de David est cité comme

source. L'épisode de la capture de l'unicorne est exclu; cependant, une description détaillée de l'aspect physique de l'animal est ajoutée: selon la *Mappemonde*, il ressemble à un cerf et à un cheval, il a des pieds d'éléphant et la queue d'un porc. Sa corne, aigüe et luisante, a quatre pieds de longueur. Ainsi, dans cette partie de la *Mappemonde*, le développement sur l'aspect physique de l'animal se trouve-t-il greffé sur quelques traits généraux du savoir médiéval sur cette bête fabuleuse.

Cet exemple témoigne du caractère véhiculaire et livresque des connaissances naturalistes médiévales. *L'Imago mundi* d'Honorius Augustodunensis a servi de source immédiate pour la *Mappemonde* de Pierre de Beauvais, mais a influencé également *l'Image du monde* de Gossouin de Metz, datant de la première moitié du XIIIe siècle, qui a à son tour inspiré une description détaillée de l'aspect physique de cet animal fabuleux dans la Version longue du *Bestiaire* (Baker 2010: 23), qui, puisqu'elle date de la période entre 1246 et 1268, n'est plus attribuée à Pierre de Beauvais mais à un remanieur anonyme (*Ibid*: 17-21, 29-30). Quant au *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, connu comme Version courte (Mermier 1977: 71-72), les similitudes et les différences que nous avons indiquées ici peuvent être comprises comme attendues, étant donné que la source immédiate pour Pierre de Beauvais était dans ce cas un *Physiologus* latin Version B-Is (McCulloch 1960: 67). De cette manière, la *Mappemonde* a exposé des connaissances sur cet animal, en empruntant de diverses sources mais en ne s'écartant pas du projet principal: celui de la description du monde.

D'autres animaux apparaissent à la fois dans la *Mappemonde*, Version courte et/ou Version longue du *Bestiaire* (griffon, phénix, *éale* / *centicore* / *ceucrocata* / *manticora*). Une comparaison approfondie de ces descriptions dans les deux versions du *Bestiaire* a déjà servi à la rectification de la datation notamment de la Version longue (voir Berkey 1965, McCulloch 1966, Angremy 1983, Baker 2010). Les autres différences qui se présentent dans ces descriptions, surtout en comparaison avec la *Mappemonde*, soulignent les traits spécifiques du travail de Pierre de Beauvais dans ses deux ouvrages en tant que traducteur, et le remanieur anonyme auquel est due la Version longue.

Les exemples des animaux décrits témoignent de la volonté de Pierre de Beauvais de traiter, d'une manière détaillée et persuasive, l'aspect physique de certains animaux en ralentissant ainsi son discours sur la description de la Terre. Il s'agit notamment de bêtes fabuleuses. Un élément important de ces descriptions est la comparaison de l'aspect physique des animaux fabuleux à ceux qui sont déjà connus.

2.3. Figures d'analogie: comparaison, allégorie

Les peuples fabuleux représentaient dans l'imaginaire médiéval une autre merveille de l'Inde. De nombreux peuples sont décrits dans la *Mappemonde*: en effet, une partie assez cohérente au milieu de la *Mappemonde* est consacrée à ces races étranges, parfois hybrides. Ces tribus-là ne sont pas toujours nommées,

mais leur aspect physique est brièvement décrit. Cette description est parfois fondée sur une comparaison avec des animaux. Il existe un peuple qui a la tête d'un chien, les pieds et les griffes d'un chien et qui aboie comme un chien (vv. 425-432). Les gens qui n'ont qu'un pied courent aussi vite qu'un cheval (vv. 453-457). Les gens sans tête sont velus comme les animaux (vv. 457-468). Sans que les noms de Cynocéphales, Sciapodes, Acéphales soient explicitement cités, un lecteur connaissant les légendes sur ces peuples peut les reconnaître facilement.

La comparaison figure aussi dans les descriptions des animaux fabuleux, dont l'aspect physique est comparé à d'autres animaux: griffon (vv. 391-394), *ceucrocata* (vv. 486-496), *eale* (vv. 497-510), *manticora* (vv. 517-529), bœuf à trois cornes (vv. 530-534), unicorne (vv. 535-557).

Au début du texte, alors qu'il introduit les connaissances cosmographiques, Pierre de Beauvais commence par l'image du monde comparée à un œuf:

Li mondes porte la samblance
 De l'oef, par droite divisance;
 Bien vos sera moustré brièvement
 En quelle manière et comment.
 Li oef est, très bien le savez,
 D'escaille tout avironnez,
 Et après, dedenz celle eschaille
 Est li aubuns enclos sanz faille.
 Dedenz est l'ordenance tiex
 Qu'en l'aubun est clos li moieus,
 Et dedenz li moieul s'amasse
 Une goute blanche mout grasse,
 C'est li germens qui ens se tient,
 Dont li poucinez nait et vient. (vv. 33-46)

Pierre explique immédiatement la signification de cette allégorie. L'écaille qui enferme l'œuf représente la sphéricité du monde, autour duquel se trouve le firmament avec les étoiles. Le blanc de l'œuf représente l'air et le jaune de l'œuf la terre. Là-dedans se trouve le germe «Ou li poucinez naist a terme» (v. 74), ce qui explique la fécondité de la terre:

Aussi com celle goute blanche
 Est germes de l'oef pare provance,
 Autresi est germes du monde
 La terre dont touz bines abonde. (vv. 75-78)

Cette analogie du monde avec un œuf apparaît dans sa source immédiate, l'*Imago mundi* d'Honorius Augustodunensis. Ribémont (2002: 86-87) explique que cette image, ayant été exploitée par de nombreux auteurs de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, était très populaire au XII^e siècle. Ribémont ajoute que certains auteurs modifiaient cette image selon leurs idées personnelles.

Une différence importante se présente entre le texte de Pierre et sa source. Elle réside dans l'apparition du poussin qui naît dans l'œuf. Angremy (1983: 487-488) indique que l'idée du poussin n'apparaît pas chez Honorius et elle cite Abélard comme source probable pour cette image. Ribémont (2002: 87) explique qu'Abélard ajoute à l'image de l'œuf l'idée de la génération pour prouver que le mélange de l'eau et de la terre aboutit aux substances corporelles: l'œuf donne naissance à un être. Dans sa traduction, s'appuyant sur la tradition, Pierre de Beauvais a donc inséré un élément dans l'allégorie qui rend l'image plus vive et plus semblable aux êtres vivants.

3. CONCLUSION

Notre analyse – assez sommaire – prouve que dans l'ensemble du texte de la *Mappemonde*, les animaux ont une place importante. Les autres objets du savoir médiéval – plantes, pierres – n'ont pas également attiré l'attention de Pierre de Beauvais dans ce texte; seuls les peuples fantastiques ont été décrits avec autant de soin. Mais ce sont surtout les animaux de l'Asie – notamment de l'Inde – qui ont été décrits dans ce texte géographique; l'auteur ne s'attarde pas sur les descriptions des animaux de l'Europe et de l'Afrique.

Quant à la pratique rhétorique, la description détaillée des éléments visuels – *ekphrasis* – est présente ici pour parler de certains animaux (griffon, *eale*, *ceucrocata*, etc.). Les autres sont représentés dans de brefs épisodes résumant la connaissance médiévale livresque sur certains animaux et sur leurs habitudes (lutte entre les Pygmées et les grues, les serpents dans la forêt du poivre, etc.). La pratique médiévale de l'étymologie isidorienne a aussi exercé son influence (phénix et Phénicie), ainsi que la tradition de la Bible, surtout l'Ancien Testament (épisode du prophète Jonas et de la baleine). Les animaux font partie importante dans les comparaisons servant à décrire les animaux (griffon, unicorne, etc.) ainsi que les peuples (Cynocéphales, Sciapodes, Acéphales) appartenant à l'image fabuleuse que le Moyen Âge avait de l'Asie.

Le nombre d'animaux décrits dans la *Mappemonde*, ainsi qu'une addition de la part de Pierre de Beauvais (le poussin dans l'image de l'œuf représentant le monde), témoignent d'une certaine prédilection qu'il avait pour le sujet des animaux dans la littérature, qui l'a, d'ailleurs, peut-être aussi inspirée lors de la rédaction de son *Bestiaire*.

BIBLIOGRAPHIE

- Angremy, Annie (1983). «La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais». *Romania*. 104: 316-350, 457-498.
- Baker, Craig (2004-2005). «De la Version courte à la Version longue du *Bestiaire* de Pierre de Beauvais: nature et rôle de la citation». *Le Moyen français*. 55-56: 7-22.
- Baker, Craig (2005). «De la paternité de la Version longue du *Bestiaire*, attribuée à Pierre de Beauvais», in: *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les*

- traditions textuelles*, éd. Baudouin Van den Abeele (Louvain-la-Neuve: Institut d'études médiévales): 1-29.
- Baker, Craig (2010). *Le Bestiaire, Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*. Paris: Honoré Champion.
- Berkey, Max L. (1965). «Pierre de Beauvais: An Introduction to his Works». *Romance Philology*. 18: 387-398.
- Beyer de Ryke, Benoît (2002). «Honorius Augustodunensis», in: *Dictionnaire du Moyen Âge*, sous la direction de Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink (Paris: Quadrige / P.U.F.): 689-690.
- McCulloch, Florence (1960). *Mediaeval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- McCulloch, Florence (1966). «L'éale et la centicore: deux bêtes fabuleuses», in: *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, édités par Pierre Gallais et Yves-Jean Riou, tome 2 (Poitiers: Société d'Études médiévales): 1167-1172.
- Mermier, Guy (1966). «De Pierre de Beauvais et particulièrement de son *Bestiaire*: vers une solution des problèmes». *Romanische Forschungen*. 78: 338-371.
- Mermier, Guy (1977). *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais (Version courte), édition critique avec notes et glossaire*. Paris: Nizet.
- Pastoureau, Michel (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil.
- Ribémont, Bernard (2002). *La «Renaissance» du XIIe siècle et l'encyclopédisme*. Paris: Honoré Champion.

Marija Panić

ANIMALS IN PIERRE BY BEAUVAIS'S *MAPPEMONDE*

SUMMARY

This paper examines the representation of animals in the *Mappemonde*, French didactic text in 954 verses written by the Picard cleric Pierre de Beauvais sometime in the period between 1184 and 1218. This geographical text is a translation of certain parts of the Book I of the *Imago mundi*, cosmographical text written by Honorius Augustodunensis, influential 12th-century encyclopaedist. Pierre de Beauvais gives a particular importance to animals in his rather short text. He enumerates animals as one of the entities that will be treated in his project of describing different parts of the world. His representation of Asia (India in particular) includes numerous animals. When it comes to the rhetorical practice, some animals are represented in episodes which condense knowledge inherited from the Antiquity or the Bible. Animals are also an important element of the figures of speech in this text: comparisons and allegory. The *Mappemonde* thus figures among a number of mediaeval didactic texts where animals are given an important role without necessarily being the main topic.

Key words: animals, *Mappemonde*, Pierre de Beauvais, didactic literature, mediaeval literature

Robert Varga
Université de Pécs (Hongrie)
robert.varga@pte.hu

COMMENT LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE SE MONDIALISE-T-ELLE ? THÈMES ET TABOUS DANS *LE VILLAGE DE L'ALLEMAND* DE BOUALEM SANSAL

Le village de l'Allemand de Boualem Sansal, paru en 2008, se présente sous forme de deux journaux: celui de Rachel qui se lance dans une enquête pour trouver les origines du père, ancien nazi converti au pouvoir algérien et celui de son frère cadet, Malrich, témoignant de la montée de l'idéologie islamiste en banlieue parisienne. En synthétisant ainsi deux thèmes courants de la littérature maghrébine de langue française, le roman sera non seulement la manifestation d'une appartenance multiple, mais un texte qui jette une nouvelle lumière sur les paradigmes de la réception de la littérature maghrébine, comme le montre la polémique autour de la récompense de l'auteur par le «Prix du roman arabe» en 2012 ou le débat sur une conception «littérature-monde francophone.»

Mots-clés: littérature maghrébine, réception critique, Algérie, «littérature-monde en français», Boualem Sansal

Si dans une publication précédente (Varga 2010) nous avons essayé de fournir un bilan provisoire des perspectives de la littérature maghrébine d'expression française en ce début de millénaire, il semble que la situation ait depuis évolué. Après avoir relevé les stratégies d'interprétation possibles d'un processus de mondialisation incontestablement présent dans ce domaine depuis la fin des années 1990, nous devons désormais constater qu'en 2010, l'histoire littéraire fait état pour la première fois de ces changements. Il s'agit notamment de *l'Histoire de la littérature du Maghreb – littérature francophone* de Mohammed Ridha Bouguerra et Sabiha Bouguerra (M. Bouguerra, S. Bouguerra 2010) qui proposent un tour d'horizon inédit de ces aspects relativement récents en les insérant dans leur discours. La synthèse des deux chercheurs tunisiens mentionne en tant que phénomènes incontournables la question de la (re)définition de la littérature maghrébine en fonction d'une période postcoloniale, et du rapport entre les canons nationaux et la francophonie. Ce dernier devient une question cardinale surtout grâce au débat sur la littérature-monde initié par un manifeste et un essai parus respectivement en avril et septembre 2007 (Le Bris, Rouaud 2007). La position des auteurs, Michel Le Bris et Jean Rouaud, ainsi que des quarante-quatre

signataires¹ a aussitôt suscité des réactions très controversées et elle montre combien la situation de l'écrivain de langue française reste ambiguë. Tel est le cas de l'œuvre de l'algérien Boualem Sansal, un des signataires du manifeste, dont l'exemple semble bien illustrer les défis auxquels les critiques de la littérature maghrébine de langue française doivent répondre en matière de catégorisation des auteurs.

*DU SERMENT DES BARBARES AU VILLAGE DE L'ALLEMAND:
UNE ÉCRITURE SUBVERSIVE*

Boualem Sansal, qui acquiert la notoriété dans le monde littéraire après la parution de son premier texte, *Le serment des barbares*² dresse l'état des lieux bouleversant d'un pays hanté par la guerre civile et la corruption. Le sujet du roman et la date de sa publication sont particulièrement significatifs: l'année 1999 est celle de la «réconciliation nationale» qui met fin à sept ans de massacre où, officiellement, on recensait quelques 30 000 victimes.³ Outre les morts, les estimations font état de centaines de milliers d'émigrés, dont un grand nombre d'intellectuels intimidés par les forces islamistes. Mais cette «réconciliation» signifie également la libération des milliers d'anciens terroristes graciés, que la société est loin d'applaudir... *Le serment des barbares* est l'histoire d'une enquête sur des crimes mystérieux perpétrés dans la ville de Rouiba. Celle-ci est menée par un vieux policier, Larbi qui, juste avant de transmettre ses preuves au juge d'instruction sur l'affaire de corruption entre le pouvoir public et les militants islamistes qu'il soupçonne derrière l'affaire, est abattu à la terrasse d'un café. Si l'histoire fourmille d'éléments tout à fait vraisemblables, on y reconnaît le style des romanciers algériens contestataires de la fin des années 80: Tahar Djaout ou Rachid Mimouni, mais aussi l'influence des premiers romans policiers de Yasmina Khadra.

Conformément à ces maîtres et prédécesseurs, Sansal n'épargne pas les critiques envers le pouvoir politique en place faisant même allusion aux connivences entre celui-ci et les frères islamistes. En 2003, après la publication de *Dis-moi le paradis* dans lequel il s'en prend encore au système politique de son pays, Sansal est licencié de son poste de fonctionnaire du Ministère de l'industrie, mais il ne quitte pas l'Algérie. Deux ans plus tard, il publie un roman, *Harraga*, basé sur un autre sujet d'actualité: les immigrés clandestins qui traversent la mer Méditerranéenne sur des embarcations de fortune. L'année 2006 est marquée par la parution d'un essai-pamphlet intitulé *Poste restante: Alger. Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes* et il doit son premier grand succès international au Vil-

¹ Dont Edouard Glissant, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Alain Mabanckou, Brina Svit, Tahar Ben Jelloun, Nancy Houston etc.

² Seuil, 1999.

³ Sansal quant à lui évoque dans une interview un nombre de 65000.

lage de l'Allemand, publié en 2008. Ce roman – qui porte le sous-titre titre *Le journal des frères Schiller* – oscille entre passé et présent, ainsi qu'entre l'Algérie et la France, sous la forme de deux journaux juxtaposés: celui de Rachel, l'aîné et celui de Malrich, le cadet. L'origine de leurs prénoms très peu conventionnels est révélée par Malrich qui l'explique ainsi:

Nous sommes de mère algérienne et de père allemand, Aicha et Hans Schiller. Rachel est arrivé en France en 1970, il avait sept ans. Avec ses prénoms Rachid et Helmut, on a fait Rachel, c'est resté. Moi, j'ai débarqué en 1985, j'avais huit ans. Avec mes prénoms Malek et Ulrich, on a fait Malrich, c'est resté aussi. (Sansal 2008: 15).

Les deux journaux publiés en alternance témoignent d'une savante polyphonie narrative. Les deux frères racontent l'un après l'autre un des fragments principaux de l'histoire qui se déroule entre 1994 et 1996. Mis à part ces deux récits, nous trouvons encore un poème de Primo Levi et une lettre fictive adressé au Ministre des affaires étrangères algérien, tous deux insérés par Rachel. Le frère aîné se lance dans une enquête afin de retrouver les origines du père, ancien officier nazi converti par une unité spéciale de l'armée algérienne après la Seconde guerre mondiale, puis massacré avec sa femme dans leur village par une guérilla islamiste en 1994. Rachel retourne au bled, puis se rend dans la ville natale du père en Allemagne, en essayant de reconstruire l'histoire de la famille. Il rencontre les anciens camarades et compagnons d'arme d'Hans avant de découvrir l'accablante et cruelle vérité: le père est un ancien Waffen SS devenu ensuite responsable des exterminations dans un camp de concentration. Il avait réchappé *in extremis* aux repréailles d'après-guerre ayant été recruté tout d'abord dans les rangs de l'armée de l'Egypte de Nasser, puis dans celle de la jeune République Démocratique et Populaire Algérienne.

Le journal de Malrich raconte l'histoire des enfants d'Hans et Aicha envoyés par précaution en France dans les années 70 et constitue un témoignage choquant de la montée flagrante de l'idéologie islamiste radicale en banlieue parisienne. Or, à partir de la fin des années 90, avec l'apparition des imams, la vie des jeunes du quartier s'est manifestement transformée: pendant que les mâles de la famille surveillent étroitement les mœurs de leurs filles et de leurs sœurs, des militants recrutent dans la salle de prière de la cité les futurs guerriers *moudjahidines* appelés en Afghanistan:

Notre vie à nous, c'est la cité, l'ennui, la chape de plomb, les crises entre voisins, les guerres des clans, les opérations commandos des islamistes, les descentes de police, les échauffourées, le va-et-vient des dealers, les brimades des grands frères, les manifs, les rassemblements funèbres. (Sansal 2008: 23).

Le récit du frère cadet a cependant une deuxième fonction: présenter et commenter le journal de Rachel, confié à Malrich après sa mort. Le texte est publié six mois plus tard à l'aide de Mme Dominique G. H., ancien professeur de fran-

çais de Rachel au lycée, qui aide Malrich à s'exprimer non seulement dans un «bon français.», mais également à comprendre ce qui est arrivé à son aîné:

Cela fait six mois que Rachel est mort, confesse Malrich. Il avait trente-trois ans. Un jour, il y a deux années de cela, un truc s'est cassé dans sa tête, il s'est mis à courir entre la France, l'Algérie, l'Allemagne, l'Autriche, la Pologne, la Turquie, l'Égypte. Entre deux voyages, il lisait, il ruminait dans son coin, il écrivait, il délirait. Il a perdu la santé. Puis son travail. Puis la raison. Ophélie l'a quitté. Un soir, il s'est suicidé. C'était le 24 avril de cette année 1996, aux alentours de 23 heures. (Sansal 2008: 11).

Outre le sujet des deux histoires racontées, le caractère distingue les deux frères, de même que leur attitude à l'égard de la France. Rachel fait des études supérieures de commerce, obtient un poste important dans une entreprise et épouse une Française, Ophélie. Même si la famille de celle-ci ressent une xénophobie discrète envers lui, il finit par obtenir la nationalité française. Ne pouvant plus supporter l'opprobre dont l'histoire de son père le couvre, il se suicide. Malrich vit en revanche la vie typique des jeunes banlieusards immigrés: après les échecs scolaires il travaille en tant qu'apprenti carrossier, mais sans une certaine réticence. Le reste du temps, il traîne dans la rue avec ses amis gagnés peu à peu par l'idéologie islamiste.

Bien que le mode de narration basé sur la juxtaposition et l'alternance de deux récits soit très courant dans la littérature maghrébine de langue française contemporaine, Sansal établit un rapport inédit entre la France et l'Algérie par les thèmes évoqués. Lorsqu'il dépeint la vie des immigrés et présente l'histoire algérienne récente, il finit par pointer les tabous de ces deux sociétés liés notamment à la présence inquiétante de l'islamisme radical. D'une part, le narrateur dénonce ouvertement l'inertie de la police française qui n'affronte pas les problèmes réels des banlieues puisque même le commissaire de police du quartier, Com'Dad fait semblant de ne rien savoir. D'autre part, il critique les autorités algériennes qui établissent des relations ambiguës avec les intégristes islamistes⁴ et, qui plus est, ont caché la vraie vie du père pendant des décennies.

L'IMPACT DU VILLAGE DE L'ALLEMAND SUR LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE SANSAL

Le verdict de Sansal est clair et c'est incontestablement la vie antérieure d'Hans Schiller qui rapproche les deux thèmes: comme on l'apprend des commentaires ultérieures de l'auteur, entre «peste verte et peste brune, il n'y a qu'une différence de degré.»⁵ Selon lui, les deux dangers – fascisme et islamisme radical – proviennent de la même logique et c'est contre eux deux que les narrateurs de Sansal élèvent la voix dans *Le village de l'Allemand*. Mais ils s'en prennent en

⁴ L'ancien officier de l'armée algérienne, Habib Souaïdia a été un des premiers à dénoncer la pratique des forces de l'ordre dans son témoignage intitulé *La sale guerre* (Editions La Découverte, 2001).

⁵ Entretien à la radio RTL le 19 mars 2008.

général à toute forme totalitaire qui procède à la manipulation idéologique de la société. C'est à l'analogie de *Meinf kampf*, dit Rachel, qu'est né le «*Livre rouge*» de Mao, le vert de Kadhafi, celui (...) de Khoméni (...), on peut bien envisager ce qui pourrait se produire de plus terrible encore avec l'informatisation, l'automatisation et les méthodes modernes de manipulation des masses...» (Sansal 2008: 183). L'idée de rapprochement entre les différentes formes de 'fascisme' qui détermine entièrement la réception de l'œuvre a eu une destinée singulière compte tenu de l'écho généralement donné aux œuvres provenant du Maghreb. L'Allemagne joue un rôle indéniable dans la mesure où ce roman, après ceux d'Assia Djebar ou de Tahar Ben Jelloun, a considérablement sensibilisé l'opinion publique et littéraire en dehors de la France. En Allemagne, Sansal, après avoir obtenu le Prix de la paix des libraires allemands et le Prix de la foire de Francfort, a été retenu en 2012 parmi les membres du jury international du 62^e Festival du film de Berlin.

Contrairement à l'Europe, la réception algérienne de la nouvelle œuvre de Sansal est bien houleuse, et pour la même raison: les suspicions sur la collaboration des jeunes démocraties arabes postcoloniaux avec les anciens cadres nazis. Aussi la diffusion du livre a-t-elle été interdite en Algérie et la parution du *Village de l'Allemand* a largement influencé le tournage de l'adaptation cinématographique du *Serment des barbares*. Malgré tous les préparatifs – les droits ont été achetés par un producteur, le scénario a été conçu par Jorge Semprun, les repérages ont été faits en Algérie et le tournage avait même commencé sous la direction d'Yves Boisset – le gouvernement algérien a interdit que le film soit tourné dans le pays. L'affaire du Prix du roman arabe n'a point simplifié les choses. Le prix, ayant pour mission de «récompenser un ouvrage de haute valeur littéraire décerné à un écrivain d'origine arabe dont le roman a été écrit ou traduit en français» aurait dû être décerné en 2012 à Boualem Sansal pour son dernier roman *Rue Darwin* selon la décision du jury. Mais finalement le Conseil des Ambassadeurs arabes, mécène du Prix, a annulé la cérémonie à cause de la présence de l'auteur en tant qu'invité d'honneur au Festival de Littérature de Jérusalem du 13 au 17 mai 2012.⁶ En outre, *Le Village de l'Allemand* a été aussitôt traduit en hébreu, ce qui a certainement dû gêner les autorités algériennes. La majorité du jury – comme l'écrivain tunisienne Hélé Béji, son confrère marocain Tahar Ben Jelloun ou Olivier Poivre d'Arvor, directeur de France Culture – s'est désolidarisée de cette décision, et le prix a été remis à Boualem Sansal sans le chèque de 15.000 euros.

L'accueil critique partagé du *Village de l'Allemand* des deux côtés de la Méditerranée fait preuve non seulement des attentes divergentes qui changent en fonction des références identitaires d'une appartenance multiple. Il jette également une nouvelle lumière sur les paradigmes de la réception contemporaine de la lit-

⁶ «Paradoxalement, l'autorité palestinienne n'a rien dit à propos de ma présence en Israël, les autres Palestiniens non plus. Il n'y a que les intégristes du Hamas», dit Sansal dans son interview avec Farid Alilat (Alilat 2012).

térature maghrébine qui concerne tout d'abord les écrivains de l'émigration. Ces derniers, de plus en plus nombreux en France à partir des années 90 après la vague d'émigration algérienne, ont le «privilège» de critiquer plus ouvertement le système politique en place ou la montée de l'islamisme dans leur pays d'origine. Le cas de Sansal est tout de même différent et ressemble plutôt à celui de son ami et maître Rachid Mimouni pendant les années 80, avant son émigration définitive au Maroc: l'auteur réside «physiquement» en Algérie, mais c'est son œuvre qui est en «exil», grâce aux maisons d'édition étrangères. Pourtant, le fait d'être édité en France ne signifie point que les écrits de Sansal privilégient l'Europe à l'Algérie. Au contraire, comme le remarque l'auteur de *Poste restante: Alger*, en 2006 la France n'est plus la terre promise pour les Maghrébins et c'est justement les phénomènes de mondialisation et d'islamisme radical qui changent la donne. Or selon Sansal, ce dernier représente autant de danger dans les banlieues en France que partout ailleurs dans les pays arabes; aucune société n'y échappe, étant donné que la propagation des idées meurtrières ne dépend ni de la «richesse», ni du «degré de civilisation» d'un pays.

La thématization de la terreur islamiste dans le cadre d'une réflexion plus générale sur les systèmes totalitaires pose en revanche un problème universel qui dépasse les schémas et les questionnements formulés depuis les années 50 dans la littérature du Maghreb, et basés sur la dichotomie France-Algérie (Siblot 1984), faisant appel à la colonisation où à la guerre de libération comme références historiques. Certes, si le succès international du *Village de l'Allemand* évoque une fois de plus la contradiction avec le canon national algérien dont Sansal est visiblement exclu, il contribue à une meilleure compréhension de la position particulière des auteurs «francophones» qui expriment leur réticence à ce terme en adhérant au manifeste de 2007.

NOUVEAUX CADRES – NOUVEAUX THÈMES «MONDIALISÉS» ?

«Pendant longtemps, ingénu, j'ai rêvé de l'intégration de la littérature francophone dans la littérature française. Avec le temps je me suis aperçu que je me trompais, la littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents. Son histoire se précise, son autonomie éclate au grand jour»,

remarque Alain Mabanckou (Mabanckou 2006), signataire lui aussi du manifeste *Pour une littérature-monde*. Ses propos ne témoignent pas simplement de la tension entre canon national français et littérature-monde: on peut toujours se demander avec lui quel est le poids de la «composante géographique» quand on décide de l'appartenance d'une œuvre littéraire «francophone»? Et, partant, on hésite également à répondre à la question dans quelle mesure peut-on attacher les œuvres de Sansal à la «littérature algérienne» alors qu'officiellement on ne trouve aucune réaction du pays concernant son œuvre si ce n'est sous la forme de condamnations politiques ?

S'il est vrai qu'avec l'élargissement des phénomènes d'émigration vers la France et l'auto-affirmation de la littérature *beur* depuis les années 80, les critères nationaux pèsent moins sur l'évaluation des œuvres maghrébines de langue française, nous assistons par ailleurs depuis les premières années du nouveau millénaire à de nouvelles tendances qui viennent des auteurs mêmes. Le phénomène le plus flagrant est «l'internationalisation» des sujets des écrivains émigrés, mis en rapport dans la plupart des cas avec la religion musulmane, comme une référence identitaire plus large. Ainsi dans *Tuez-les tous*,⁷ Salim Bachi s'est inspiré par un des attentats terroristes du 11 septembre 2001. Tandis que les chapitres des *Hirondelles de Kaboul* de Yasmina Khadra⁸ nous conduisent en Afghanistan, son dernier roman, *L'équation africaine*⁹ raconte l'histoire d'un médecin allemand enlevé par les pirates de Somalie. Pour autant l'écho international suscité par ces livres n'est guère considérable. Il reste à savoir si l'œuvre de Sansal depuis *Le village de l'Allemand* s'inscrit désormais dans ce courant ou, au contraire, si l'on revient à la «définition» que Kebir M. Ammi donne de l'écrivain maghrébin dans les colonnes de la revue *Expressions maghrébines*. Ammi (Ammi 2002: 93-97). Après la parution de *Rue Darwin*,¹⁰ il est devenu encore plus difficile de conclure rapidement sur ce point.

BIBLIOGRAPHIE

- Alilat, Farid (2012). «Rencontre avec l'écrivain Boualem Sansal: Dès qu'un Algérien va en Israël, on sort les couteaux». *Dernières Nouvelles d'Algérie*, 4 juin.
- Ammi, Kebir M. (2002). «Ecrivain maghrébin, dites-vous ?». *Expressions maghrébines*. 1: 93-97.
- Bouguerra, Mohamed Ridha; Bouguerra, Sabiha (2010). *Histoire de la littérature du Maghreb: littérature francophone*. Paris: Ellipses.
- Le Bris, Michel; Rouaud, Jean (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- Mabanckou, Alain (2006). «La francophonie, oui, le ghetto: non !». *Le Monde*, 18 mars.
- Sansal, Boualem (2008). *Le Village de l'Allemand*. Paris: Gallimard.
- Siblot, Paul (1984). «Quels publics ? Quelles stratégies discursives ?». *Annuaire de l'Afrique du Nord*. Vol. 23: 213-222.
- Varga, Robert (2010). «Approches de la littérature maghrébine de langue française: bilan d'un demi-siècle de critique littéraire». *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. Vol. 35, n° 3: 41-51.

⁷ Gallimard, 2006.

⁸ Julliard, 2002.

⁹ Julliard, 2011.

¹⁰ Gallimard, 2011.

Robert Varga

GLOBALIZING THE MAGHREBI LITERATURE: TOPICS AND TABOOS
IN *THE GERMAN MUJAHID* BY BOUALEM SANSAL

SUMMARY

Boualem Sansal, who became very famous in the literary world after the publication of his first novel *The Oath of the Barbarians* (1999), published *The German Mujahid* (*Le village de l'Allemand*) in 2008. The story takes the form of two diaries: one written by Rachel, the elder brother, who embarks on a journey to find the origins of his father, a former Nazi converted to the Algerian power; the other one written by his brother Malrich, showing the rise of radical Islamist ideology in the Parisian suburbs. By synthesizing these two common themes of Maghrebi Francophone literature, Sansal stresses a new aspect of the relationship between France and Algeria revealing new contemporary taboos concerning the two countries. This choice will also have a significant impact on the reception of the work. However, *The German Mujahid* will not only be a manifestation of multiple ethnicities but a text that sheds new light on the paradigms of the reception of the Maghrebi Francophone literature.

Key words: Maghrebi literature, critical reception, Algeria, “ World-Literature in French “, Boualem Sansal

Tamara Valčić Bulić
Université de Novi Sad
Faculté de Philosophie
tvalcic2003@yahoo.fr

L'OCCUPATION ET LA LIBÉRATION SOUS LE REGARD IRONIQUE DE MARCEL AYMÉ

Marcel Aymé (1902-1967), auteur jugé inclassable, souvent déprécié pour des raisons politiques aussi bien que (prétendument) littéraires, dans quelques-uns de ses romans et de ses recueils de nouvelles, met en scène une multitude de personnages pris dans le tourbillon des événements historiques. Avec le regard lucide d'un vrai moraliste, avec une ironie allant parfois jusqu'au sarcasme et la dérision, l'auteur représente les différents travers et faiblesses de la nature humaine. Il s'agira ici de montrer les procédés variés mis en œuvre par Aymé pour dévoiler le côté sordide de l'homme ou comme le dit un de ses personnages: «*Nos petites infamies fourrées de silence*» (*Le Chemin des écoliers*).

Mots clés: Marcel Aymé, Occupation, Libération, ironie

Si l'on admet qu'en dépit de la relative autonomie de l'œuvre littéraire¹, la littérature véhicule un système de valeurs – sans qu'il s'agisse d'idéologie au sens fort du terme – qu'elle est une vision du monde, il apparaît alors qu'à un moment de l'Histoire aussi mouvementé et bouleversant que l'est la Deuxième Guerre mondiale, l'autonomie du champ littéraire a pu être et a été particulièrement réduite; cela tient tout d'abord à des raisons «pratiques», extérieures à l'écrivain, de coercition² – la censure et la répression – mais aussi à des raisons personnelles, morales, et souvent opposées aux premières. Ces dernières pourraient se réduire à cette question essentielle: doit-on rester muet face au mal et à ces multiples manifestations et temporairement cesser de publier, voire d'écrire, ou bien doit-on réagir en tant qu'intellectuel, ne serait-ce qu'en révélant ce mal pour mieux le stigmatiser ? C'est pourquoi la littérature, sans vouloir *expliquer* le monde, comme le dit Gisèle Sapiro, peut se contenter de donner «à voir, comme par le passé, les zones d'ombre, la face noire de nos sociétés.» (<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSapiro.html>).

¹ Cf. Bourdieu et la notion du champ littéraire et de son autonomisation progressive dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. (Seuil, 1992)

² Comme le dit G. Sapiro, l'on a assisté à «l'accentuation de la contrainte qui s'exerce sur les choix» ainsi qu'à «la surpolitisation, qui confère aux pratiques des agents une signification politique indépendamment du sens subjectivement visé» (Sapiro 1996: 4).

C'est cette «face noire» que s'emploie à dévoiler Marcel Aymé (1902-1967), auteur connu surtout pour ses œuvres mi-fantastiques, mi-réalistes, comme ses romans *La Jument verte* (1933) et *La Vouivre* (1941), ou encore *Les Contes du chat perché*, (1934-1946) recueil pour enfants. Bien qu'extrêmement populaire, Aymé est malmené, «mal aimé» par la critique en tant qu' «écrivain populaire et régionaliste», étiquette volontairement méprisante qui lui fut collée (http://marcelayme1.free.fr/marcel_ayme/biographie/biographie.html); il est également l'auteur d'œuvres hautement ironiques et satiriques traitant l'Occupation allemande et la Libération. L'écrivain avait non seulement pris la défense de son ami Céline qui était connu pour son antisémitisme féroce mais, pire encore, avait signé la pétition pour le recours en grâce de Robert Brasillach³; pendant l'Occupation, il avait en outre publié quelques-unes de ses œuvres en feuilleton dans certains journaux collaborationnistes, comme le très populaire *Je suis partout* et la *Gerbe*,⁴ et avait vendu un scénario à la firme allemande Continental-Films (Aymé 2001: 282); il est, bien qu'absent des listes noires du Comité national des écrivains (http://www.thyssens.com/06docu/listes_noires.php), condamné en 1946 à «un blâme sans affichage pour avoir favorisé les desseins de l'ennemi» (Simonin 2001: 138). Pourtant, Marcel Aymé ne s'était jamais publiquement prononcé en faveur du régime de Vichy ou des Allemands. En 1950, on lui offre même un siège à l'Académie française et la Légion d'honneur: il refuse les deux honneurs. Il s'en explique d'ailleurs assez crûment:

Je regrette à présent de n'avoir pas motivé mon refus et dénoncé publiquement, à grands cris de putois, l'inconséquence de ces très hauts personnages dont la main gauche ignore les coups portés par la main droite. Si c'était à refaire, je les mettrais en garde contre l'extrême légèreté avec laquelle ils se jettent à la tête d'un mauvais Français comme moi. Et pendant que j'y serais, pour n'avoir plus à y revenir, pour ne plus me trouver dans le cas d'avoir à refuser d'aussi adorables faveurs, ce qui me cause nécessairement une grande peine, je les prierais qu'ils voulussent bien, leur Légion d'honneur, se la carrer dans le train comme aussi leurs plaisirs élyséens. (Aymé 2001: 283)

En dépit de cette «réhabilitation» manquée, ce fut probablement pour les raisons politiques évoquées plus haut que les romans et les nouvelles d'Aymé sur la guerre restèrent quelque peu en marge dans son œuvre. Ces créations jouissent pourtant d'une grande popularité auprès du public; popularité d'autant plus grande que nombre d'entre elles ont été adaptées au cinéma et cela souvent par les propres soins de leur auteur⁵.

³ Pétition d'ailleurs signée – pour des raisons parfois différentes des siennes – par Mauriac, Valéry, Claudel, même Camus, ainsi que par Anouilh, Colette, Cocteau, dont le comportement pendant l'Occupation est loin d'avoir été jugé comme irréprochable. (V. la pétition reproduite dans Assouline 1985: 159)

⁴ Il y publie par exemple *La Vouivre* en 1943-1944 et perçoit 60 000 francs. (Sapiro 2004: 51) Toutefois, il ne publie pas d'articles politiques pendant l'Occupation. (Cf. Assouline 1985: 144-145).

⁵ En effet, Aymé fut souvent l'adaptateur de ses propres textes à l'écran. Il collabore notamment avec un réalisateur d'extrême-gauche, Louis Daquin, pour deux films à succès: *Nous les gosses* et *le Voyageur de la Toussaint* (d'après Simenon). Son œuvre théâtrale d'après-guerre provoquera également des controverses:

C'est plus précisément dans *Le Chemin des écoliers* (1946) qu'Aymé met en scène la face noire de la vie quotidienne à Paris sous l'Occupation de plusieurs familles et personnages. Le roman *Uranus* (1948) retrace les événements de la fin de la guerre: dans une petite ville de France, le lecteur assiste à l'épuration à petite échelle faite notamment par les communistes, laquelle s'exerce sur des collaborateurs ou des individus suspectés ou accusés (parfois) à tort de l'être. Ces deux romans appartiennent à ce qu'on appelle communément une trilogie de l'histoire contemporaine dans l'œuvre ayméenne, avec le roman *Travelingue*, le premier en date (1941); trilogie donc, bien que ces trois romans ne soient reliés ni par le retour des personnages ni par un lieu d'action unique. Enfin, dans certaines nouvelles des recueils *Le Passe-muraille* (1943) et *Le Vin de Paris*⁶ (1947), des motifs de la vie sous l'Occupation reviennent systématiquement. Il s'agit donc d'œuvres écrites quasiment sur le vif, sans recul et distance temporelle. La réalité de l'Occupation – plus tard celle de la Libération – est souvent représentée sans aucun détour et avec force détails hautement réalistes: les dangers et les bassesses, les lâchetés individuelles, le marché noir, les décrets, les tickets d'approvisionnement, la brutalité de la Gestapo, les queues devant les épiceries, l'épuration sauvage dans une ville. Ce sont les sentiments de Michaud, l'un des personnages principaux du *Chemin des écoliers*, marchant dans Paris la nuit, qui expriment peut-être le plus significativement le malheur que représente l'Occupation: la nuit parisienne est pour lui «une nuit artificielle, voulue par le vainqueur, favorable à ses desseins, une nuit puante et chuchotante de la misère du vaincu.» (Aymé 1946: 111)

Mais ce n'est pas uniquement une évocation directe des souffrances causées par la guerre que l'on trouve chez Aymé; l'un des procédés auxquels il recourt souvent est l'ironie, qui lui permet d'exprimer sa désapprobation et sa déception par le monde environnant. L'ironie, dans l'acception que nous adoptons ici, est plus qu'une simple figure de mot, un trope, une antiphrase; elle peut parfois l'être, mais elle dépasse généralement ce cas de «jeu sémantique de contraires» (Hamon 1996: 21). Elle est, comme dans la rhétorique classique, figure de pensée, c'est-à-dire affaire d'évaluation, de jugement de tel ou tel fait du réel et de son système de valeurs (Hamon 1996: 39). Ironiser, c'est, selon Quintilien, faire semblant de louer en blâmant ou l'inverse (Quintilien VIII, 6; <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat8.htm>). L'ironie renvoie au sous-entendu et à l'implicite contenus dans les propos de l'énonciateur⁷, qui, eux, renferment une

La Tête des autres de 1952, est jugée comme une critique virulente de la justice de l'épuration. Les réactions furent nombreuses: une «Lettre ouverte à Marcel Aymé» d'A. Sauvageot le 18 février 1952, puis l'article de F. Mauriac qui dans *Le Figaro* réclame «Justice pour la Justice» le 19 février 1952, en dénonçant «la face convulsée de haine» de l'écrivain. (Simonin 2001: 139-140)

⁶ Notamment la nouvelle «La Traversée de Paris», adaptée pour l'écran en 1956, avec dans le rôle des protagonistes Jean Gabin, Bourvil et Louis de Funès; elle a pour sujet les tribulations de trois personnages pittoresques se livrant au marché noir dans le Paris nocturne.

⁷ Lui-même étant à différencier du «locuteur des paroles explicites», comme le souligne Philippe Hamon. (Hamon 1996: 43)

contestation ou une disqualification «des modes et des structures d'argumentations ou de raisonnements (d'un autre).» (Hamon 1996: 23). Elle n'est donc pas tant basée sur le contraste, mais sur les décalages, sur les «champs de tensions» (B. Allemann in Hamon 1996: 40), les «degrés» (Hamon 1996: 40) ou encore sur une «modulation scalaire». Cela reviendrait à dire que le monde présenté ironiquement, qui semble au prime abord parfaitement construit, révèle au fur et à mesure son incohérence voire son absurdité⁸, qu'il est ébranlé par la question que se pose le lecteur sur «la responsabilité réelle qu'assume le narrateur quant au contenu sémantique» (Forget 2001: 44). Les assises d'un tel monde sont par conséquent sapées et le monde lui-même entièrement discrédité par un jugement plus ou moins sévère produit par le destinataire. C'est ainsi que l'ironie devient une véritable stratégie de discours et peut projeter «le sens vers des enjeux d'ordre idéologique et politique» (Forget 2001: 42).

L'attitude ironique peut porter sur l'ensemble du texte, sur le sujet abordé, c'est alors l'ironie du sort, de la situation, de l'Histoire, qui est représentée⁹: la nouvelle «La Carte», publiée en pleine guerre, en 1943, en est un excellent exemple. Les autorités décident, parce que c'est la guerre, de mettre à mort – quoique temporaire – les «consommateurs improductifs» en ne leur octroyant que quelques journées de vie par mois¹⁰. Le narrateur évoque sa rencontre avec des camarades de Montmartre dans la queue d'attente pour le retrait des «cartes de temps» devant la mairie, en précisant: «Céline était dans un jour sombre. Il disait que c'était encore *une manœuvre des Juifs, mais je crois que sur ce point précis, sa mauvaise humeur l'égarait.*» (Aymé 1943: 62, souligné par T. V. B.) Et pour cause: dans la nouvelle, les Juifs, eux, ne bénéficient que d'une demi-journée d'existence par mois. Dans une autre nouvelle de 1943, «Le Décret», le temps est avancé de dix-sept ans pour délivrer «les peuples du cauchemar de la guerre» (Aymé 1943: 81); l'histoire se déroule donc en 1960, pour que le narrateur se réveille un matin, lors d'un voyage en province, de retour en 1942. Tout ce qu'il découvre, provoque chez lui perplexité et incompréhension, – il «se souvient» de l'avenir pour ensuite l'oublier au fil du temps. Cette perplexité simulée a pour fonction de mettre en exergue l'absurdité de la situation:

L'esprit en déroute, j'étais incapable de suivre l'enchaînement de ses propos où revenaient à chaque instant ces mots absurdes: zone libre, zone occupée, autorités allemandes, réquisitions, prisonniers, et d'autres non moins ahurissants. (Aymé 1943: 89)

⁸ Par le biais de l'exagération et de l'excès, que ce soit dans l'action (ici romanesque), les agissements et les paroles des personnages.

⁹ Forget parle de l'«ironie situationnelle qui procède aussi d'un contraste dans les attentes contextuelles» et mentionne Littman et Mey (Forget 2000: 44)

¹⁰ Les éléments fantastiques, caractéristiques de l'œuvre d'Aymé, sont présents, ici aussi, mais ne feront pas l'objet de notre analyse, bien que l'on puisse trouver certaines affinités entre le fantastique et l'ironie, à savoir le flottement des signifiés (Hamon 1996: 58-59). Pour l'étude du fantastique dans l'œuvre de Marcel Aymé, nous renvoyons à l'étude approfondie de Marija Džunić-Drinjaković (V. Bibliographie).

Encore plus ironique est le sujet du roman *Uranus*: dans une petite ville de province, les premiers jours de la Libération sont rythmés par la chasse aux collaborateurs. Parmi ceux-ci est arrêté un certain Léopold, un cafetier alcoolique assez populaire qui est injustement accusé par un communiste, une «petite crapule», d'avoir caché un collaborateur. Emprisonné, puis relâché, Léopold est tué par les gendarmes lors d'une seconde arrestation pour trouble à l'ordre public. Face à la mort, le personnage, poète à ses heures, délire, essayant de réécrire à sa façon *Andromaque* de Racine: «*Passez-moi Astyanax, on va filer en douce. / Attendons pas d'avoir les poulets à nos trousses.*» (Aymé 1948: 306). Le délire poétique de Léopold¹¹ et sa mort incompréhensible mettent en exergue l'excessive rapidité et la rigidité de la justice qui s'avère être affaire de vengeance personnelle déguisée; Aymé force peut-être le trait, mais parvient à entraîner le lecteur dans sa réprobation.

Mais le comble de l'ironie est atteint dans la description de Monglat, profiteur de guerre par excellence, au besoin collaborateur ou résistant «de la onzième heure», un personnage sans scrupule et redouté par la plupart des gens, qui continue à exercer son influence dans la petite ville en bénéficiant de l'impunité la plus totale. Lors d'une dispute avec son fils, Monglat s'en explique sans vergogne, s'en targue même:

Mon régal, c'est de lire dans les journaux les listes de fusillés, le compte rendu des procès, les dénonciations. *Ça me fait jouir*. Des juges bien dégueulasses, des journalistes indicateurs, des besogneux de la Résistance et des vaniteux, qui hurlent à la mort ou qui vendent leurs copains pour une petite place au soleil ou un reflet à la boutonnière, et les bons cons de la collabo, les sincères, les paumés, les salauds aussi, tout ça en vrac au poteau, en prison, aux travaux forcés. *Ça me fait jouir*. (Aymé 1948: 357, l'italique est de nous)

En dehors de l'ironie des sujets évoqués, l'implicite peut parfois être contenu dans une seule phrase: la nouvelle «En attendant» reste célèbre pour la réplique d'un Juif; dans la queue à la porte d'une épicerie, où quatorze personnes sont en train de sympathiser et de se raconter les malheurs de leurs vies respectives, parfois avec force détails, l'une d'entre elles se contente de dire laconiquement: «Moi, dit un Juif, je suis juif.» (Aymé 1947: 219). Cette auto-évaluation, qui, au premier degré se veut négation, se transforme une fois encore en critique acerbe d'un système de valeurs immoral et injuste.

En outre, l'ironie de l'auteur s'exerce, dans les deux romans étudiés, par le biais de la polyphonie narrative, «une multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues» grâce auxquelles s'affrontent des visions du monde et des langages. (Bakhtine 1970: 10). L'histoire est ainsi vue successivement du

¹¹ A noter également l'italique utilisé dans les vers cités, cette marque typographique pouvant être interprétée comme «un clin d'œil oblique» (Hamon 1996: 85)

point de vue de plusieurs personnages: dans *Uranus*, c'est à tour de rôles qu'Archambaud le pétainiste, Gaigneux le communiste, Maxime Loin le milicien, Monglat le profiteur, prennent la parole. Cette discordance est aussi à relever entre la réalité et les paroles; voici une situation particulièrement ironique, comparable dans une certaine mesure à la célèbre scène de *Madame Bovary* de Flaubert où Rodolphe fait sa déclaration à Emma sur fond de distribution de prix agricoles (la scène des Comices). Dans *Uranus*, au moment où le professeur Watrin proteste, emmené par les agents pour avoir secouru un ancien prisonnier communiste converti en captivité en vichyste et recevant à son retour des coups sur la place publique, le discours du sous-préfet plein d'enthousiasme et d'exaltation patriotique se transforme pour le lecteur en une représentation de sa démagogie: «Délivrée de ses ennemis, de tous ses ennemis, une France jeune, ardente, guidée par une élite...» (Aymé 1948: 334)

C'est notamment par l'emploi du discours indirect libre, la représentation de l'intériorité des personnages ou la transposition de leurs paroles, que s'exprime cette tension entre l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et l'image d'eux que se font les autres, comme dans le cas de Maxime Loin: «Les juges riraient bien s'il leur disait la vérité, à savoir qu'en collaborant avec les responsables de Buchenwald, il avait cru sortir de la solitude pour se répandre en amour et en dévouement.» (Aymé 1948: 174). La conscience qu'a le personnage de l'incrédulité hypothétique des juges est accompagnée de sa croyance ferme en son innocence, sa noblesse même. (v. Forget 2001: 43) La surévaluation de soi et l'attitude prétendument morale du personnage sont ouvertement ridiculisées par l'absurdité même de l'argument: le lecteur ne peut que procéder à une dévaluation de Maxime Loin tout en restant quelque peu perplexe. Le narrateur représente-t-il le personnage comme en train de vivre un leurre total sur soi ou pire encore, met-il à nu sa monstruosité ?

Mais il s'agit aussi de ridiculiser certaines positions idéologiques représentatives de l'esprit étroit et xénophobe d'une couche sociale, comme dans l'exemple de Malinier, le fasciste qui, dans son accumulation des coupables de la défaite de la France, parvient à se rendre absurde. Il pense et dit:

Malinier vaticinait, la tête entre les poings. La France, qui faisait les frais d'une paix de compromis, se trouvait démembrée, mutilée, réduite à quelques provinces. Réfugiée sur cet espace étroit, une juiverie polyglotte et pullulante dévorait la sève de la France et la moelle des Français, les communistes égorgaient les notaires et les derniers patriotes tandis que les francs-maçons se partageaient les deniers de l'Etat et que les peintres cubistes installaient leurs chevalets sur la place de l'Opéra. (Aymé 1946: 102)

La dénonciation du langage et des idées de Malinier se déroule en une suite, une surenchère de clichés xénophobes et irrationnels – où l'on reconnaît d'ailleurs aisément l'interférence du discours public de propagande (*une juiverie polyglotte et pullulante dévorait la sève de la France*) –, pour culminer par un véritable délire du personnage (*les peintres cubistes*). Ainsi, ces clichés évoqués sont ici

transposés de manière à être démolis ou du moins à ce que leur niaiserie et leur bassesse soient mises à nu; le personnage verse dans le grotesque et la distanciation du lecteur est assurée.

Un autre exemple, cette fois-ci dans *Uranus*, à la Libération, se retrouve dans l'attitude de Jourdan le communiste. Chargé par les membres du parti de donner une leçon à son camarade Rochard, il échoue lamentablement, puis, dans sa tentative de s'en dédouaner, écrit à sa mère: «Aux vacances de Pâques, comme tu sais, j'ai dénoncé mon vieux camarade du lycée Henri IV, Orthevel, et l'idée qu'il sera très probablement fusillé *ne m'a jamais troublé un instant.*» (Aymé 1948: 292-293, souligné par T.V.B.). La dénonciation est traitée par le personnage comme une méthode de lutte entièrement légitime, alors que l'on peut d'emblée imaginer qu'aux yeux du lecteur, dans ce cas précis, le personnage sera disqualifié en tant qu'évaluateur des conduites morales. Mais le narrateur procède à une surenchère d'évaluation «positive» de cette conduite en continuant à nous livrer les pensées de Jourdan; bien que celui-ci répugne quelque peu à encourager Pierre, le fils d'Archambaud, à dénoncer le collaborateur Maxime Loin (qui se cache chez sa famille), la dénonciation reste pour lui «naturelle», «une vertu révolutionnaire»:

La dénonciation, du moment où elle servait les intérêts de la cause, lui semblait chose naturelle et plus généralement, il tendait à considérer toute disposition au mouchardage comme une vertu révolutionnaire [...] Lui-même ne se faisait pas faute d'épier ses collègues, entre autres, et de fournir sur leur compte tous les renseignements dont le parti pouvait tirer quelque profit. (Aymé 1948: 282-283)

On voit ici se profiler la critique (implicite) des méthodes communistes, le refus d'adhérer à toute idéologie totalitaire. Que la critique ait par conséquent taxé Marcel Aymé d'anticommuniste, cela ne saurait étonner. Toutefois, le jugement de François Garçon à propos du film éponyme (*Uranus*, 1990), qui, d'après lui, «suinte la même tartufferie, la même cafarderie, que celles présentes à chacune des pages du roman.» (Garçon 1991: 101), nous paraît à son tour trop sévère: la caricature – si caricature il y a -, n'est-elle pas une forme de discours ironique sur le monde ?

Dans *Le Chemin des écoliers*, le narrateur prend directement la parole d'une manière toute particulière – par le biais des notes de bas de page. Ne cessant de jouer de la fausse ingénuité et de la bonne foi absolue, il jette de temps en temps un regard particulièrement caustique sur les personnages évoqués en renvoyant à ces notes: c'est là-dedans qu'il disqualifie systématiquement leurs sentiments et leurs mobiles, démasque leurs noirceurs:

Les locataires de cet appartement, ruinés par la guerre et pressés par un besoin d'argent, *dénoncèrent* à la Gestapo, en 1943, un vieil oncle à héritage, *qu'ils aimaient beaucoup*. Par hasard, *leur dénonciation s'égara* dans les bureaux allemands et ils

n'en eurent pas de regret, la fortune ayant heureusement tourné pour eux. A l'heure qu'il est, le vieil oncle vit encore et *ses neveux l'aiment toujours beaucoup*. (souligné par T. V. B., Aymé 1946: 20-21)

Il peut tout aussi bien retracer parfois leur destin injustement tragique, comme c'est le cas d'une jeune femme arrêtée, violée et mise à mort pour avoir refusé de coucher avec un important fonctionnaire de la Gestapo française. Et le narrateur de conclure cyniquement: «Le cadavre fut jeté à la Seine après avoir été coupé en plusieurs morceaux *pour la commodité du transport*.» (souligné par T. V. B. Aymé 1946: 59). Moins saisissant, mais également révélateur des travers qu'Aymé ne cesse de stigmatiser, est le sort de deux «amies»: Ketty, maîtresse d'un officier allemand pendant la guerre, est tondue et arrêtée à la Libération, alors que Josy, dont les tentatives à se prêter aux mêmes ébats amoureux que Ketty ont échoué, «se dépense en énergie pour faire interdire les camarades qui se sont compromis.» (Aymé 1946: 69). Un jeune garçon «*espiègle un peu*», René Tournon, tente de dénoncer son propre père, communiste et résistant, mais l'officier allemand auquel il donne la lettre, la déchire: «Six mois plus tard, lorsque son père mourut d'une pneumonie double, il eut *un profond chagrin dont se ressentit sa santé*.» (Aymé 1946: 118). Faut-il alors convenir, avec Anne Simonin, que ces notes de bas de page servent à donner «une vision de l'Histoire qui est celle des vaincus.» (Simonin 2001: 128), ou bien ne peut-on y voir au contraire le sentiment d'une déchéance morale généralisée et une vision désabusée des hommes de quelque bord qu'ils soient ?

Classé (Simonin 2001: 128) dans l'«opposition nationale», le «roman-histoire»¹² ou encore dans le camp des vaincus, Marcel Aymé représente, de l'aveu implicite voire explicite de la critique, une sorte de contestation de la mémoire officielle, la mémoire «souterraine» des années de l'Occupation et de celles d'après-guerre. Son amertume et son pessimisme discret s'expriment notamment par l'usage de l'ironie: du fait même de «l'invisible visibilité, la transparente opacité du masque ironique» (Jankélévitch 1964: 66), de la contradiction et de la duplicité se trouvant dans son essence, elle est un outil particulièrement approprié pour révéler la médiocrité des uns et des autres, des «collabos» ainsi que des faux résistants. En somme, personne n'est épargné, et c'est ce qui rend l'ironie de Marcel Aymé particulièrement dérangeante.

BIBLIOGRAPHIE

- Assouline, Pierre (1985). *L'Épuration des intellectuels*. Bruxelles: Éditions complexe.
 Aymé, Marcel (1943). *Le Passe-muraille*. Paris: Gallimard.
 Aymé, Marcel (1946). *Le Chemin des écoliers*. Paris: Gallimard.

¹² Ce terme désignant dans l'article d'Anne Simonin les romans d'un écrivain réprouvé qui «puisant aux sources de la Rhétorique, communiant dans une certaine idée du passé, n'a que faire de la reconnaissance de l'Autre pour exister.» (Simonin 2001: 141)

- Aymé, Marcel (1947). *Le Vin de Paris*. Paris: Gallimard.
- Aymé, Marcel (1948). *Uranus*. Paris: Gallimard.
- Aymé, Marcel, (2001). *Lettres d'une vie*, réunies et présentées par Christiane et Michel Lécureur. Paris: Les Belles-lettres/Archimbaud.
- Aymé, Marcel (2003). *Écrits sur la politique (1933-1967)*, réunis et présentés par Christiane et Michel Lécureur. Paris: Les Belles-lettres/Archimbaud.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970). *Problèmes de la poésie de Dostoïevsky [1929]*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Džunić Drinjaković, Marija (2008). *Fantastično i humor u delu Marsela Emea*. Novi Sad-Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Forget, Danielle (2001). «L'ironie: stratégie de discours et pouvoir argumentatif». *Études littéraires*, numéro: Le littéraire et le politique: points d'ancrage. Vol. 33, n°1: 41-54. DOI: 10.7202/501277ar.
- Garçon, François (1991). «Un anticommunisme anachronique, Uranus». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°30: 100-103.
- Hamon, Philippe (1996). *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette supérieur.
- Jankélévitch, Vladimir (1964). *L'Ironie [1936]*. Paris: Gallimard.
- Quintilien, *L'institution oratoire*. <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat8.htm>
- Sapiro, Gisèle (1996). «La raison littéraire Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944)». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 111, n°111-112: 3-35.
- Sapiro, Gisèle (2004). «La collaboration littéraire», in: Albrecht Betz et Stefan Martens, *Les intellectuels et l'Occupation, 1940-1944: Collaborer, partir, résister*. (Paris: Autrement/Mémoires/Histoire): 39-63.
- Simonin, Anne (2001). «Le droit à l'innocence. Le discours littéraire face à l'épuration (1944-1953)». *Sociétés & Représentations*. 1/2001, n° 11: 121-141. DOI: 10.3917/sr.011.0121
- La responsabilité de l'écrivain. Entretien avec Gisèle Sapiro à propos de son livre *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe – XXIe siècle)*. Paris: Seuil, 2011. <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSapiro.html>

Tamara Valčić Bulić

OCCUPATION AND LIBERATION UNDER THE IRONICAL EYE OF MARCEL AYMÉ

SUMMARY

Marcel Aymé (1902-1967), an author considered as almost impossible to classify, frequently despised for the political or the (so-called) literary reasons, in his novels *Le Chemin des écoliers* (1946) and *Uranus* (1948), as well in his collections of novellas *Passe-muraille* (1943) and *Le Vin de Paris* (1947), gives life to a multitude of characters turned by historical events. With a lucid look of a real moralist, with an irony which sometimes turns to sarcasm and mockery, the author shows different flaws and weaknesses of the human nature. We intend to show various literary procedures that Aymé uses in order to reveal man's dark sides or as it is declared by one of his characters: «*Our little villainies followed by silence*» (*Le Chemin des écoliers*).

Key words: Marcel Aymé, Occupation, Liberation, irony

RECHERCHES DIDACTIQUES

Ana Vujović
Université de Belgrade
Faculté de formation des maîtres
ana.vujovic@uf.bg.ac.rs

QUELLE FORMATION DANS LE DOMAINE DU FOU?¹

Plus qu'un cours de langue, un cours de FOU est un cours d'intégration universitaire qui permet aux étudiants étrangers de mieux s'adapter à la vie et aux activités quotidiennes d'une université francophone. Le programme de ce cours est conçu pour répondre aux besoins fondamentaux de tous les étudiants, mais aussi à des besoins spécifiques auxquels les enseignants-concepteurs des programmes de FOS et de FOU doivent s'adapter. Dans cet article nous essayons de présenter un cas de formation particulier, celui des futurs professeurs des écoles qui partent faire une partie de leur stage pratique professionnel en France et en Belgique.

Mots-clés: FOU, universités francophones, étudiants serbes

1. QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DU FRANÇAIS SUR OBJECTIFS UNIVERSITAIRES

Aujourd'hui la mobilité étudiante a fortement progressé et les universités françaises et francophones reçoivent de plus en plus d'étudiants allophones. Ce n'est pas un public nouveau, mais beaucoup plus nombreux et diversifié, venant de tous les continents et de filières d'orientation scientifique variée. Il y a une diversité plus grande des spécialités choisies, des niveaux d'accès et des niveaux de langue.² Ainsi tous ces étudiants, provenant de différents contextes éducatifs ou universitaires, avec des besoins langagiers liés à différentes spécialités, ont un objectif commun de formation: l'intégration à l'enseignement supérieur en langue française. Cette formation répond aux besoins fondamentaux de tous les étudiants: la compréhension des cours magistraux, la prise des notes, l'exposé, le respect des exigences universitaires dans la production écrite, les échanges administratifs, la compréhension de l'arrière-plan culturel de la vie étudiante, etc.

¹ Ce travail fait partie des recherches dans le cadre du projet scientifique *Conceptions et stratégies pour une meilleure qualité de l'éducation et de l'enseignement fondamental* (179020D), financé par le Ministère de l'Éducation et des Sciences de la République de Serbie.

Le terme FOU se rapporte à l'enseignement du français sur objectif universitaire. Voir: Jean-Marc Mangiante et Chantal Parpette, *Le français sur objectif universitaire*, Presses universitaires de Grenoble, 2011.

² Selon le livre mentionné ci-dessus, les étudiants étrangers représentent actuellement plus de 11% de l'effectif de tout l'enseignement supérieur en France, pourcentage qui atteint 15% dans les universités, soit près de 213000 étudiants. On a vu une progression de 50% en moins de dix ans. (Ibid, p. 17)

Mais elle se doit aussi de répondre à des besoins particuliers auxquels les enseignants-concepteurs des programmes de FOS et de FOU doivent s'adapter. Le fait que le taux de réussite des étudiants étrangers, en moyenne, est 40% inférieur à celui des étudiants français prouve qu'il faudrait travailler davantage sur leur formation linguistique, adaptation culturelle aux méthodes d'apprentissage et d'évaluation françaises, souvent très différentes des logiques et des méthodes d'apprentissage qu'ils ont pratiquées dans leur culture d'origine.

L'essor que connaît actuellement l'enseignement/apprentissage du FOS est dû, entre autre, à l'émergence d'un nouveau concept, celui du français sur objectifs universitaires. Le FOU peut être compris comme une partie du FOS (français sur objectifs spécifiques) dans son approche centrée sur la connaissance des besoins d'un public ciblé, mais la démarche du FOS est rarement utilisée pour préparer les étudiants et les professionnels à faire une partie de leur formation dans le milieu universitaire français. De même, la mobilité étudiante est étroitement liée au développement et à l'expansion des filières universitaires francophones partout dans le monde, à la mise en place de formations diplômantes délocalisées (doubles diplômes, programmes d'études intégrées) et à d'autres contextes différents où l'on rencontre le besoin d'une formation en FOU.

La problématique du français en tant que la langue de l'enseignement universitaire n'est pas la même pour:

- les étudiants qui font leur formation en France ou dans un pays francophone;
- les étudiants dans les pays où le français est langue d'enseignement à l'université (comme c'est le cas des pays du Maghreb, par exemple) et dans les Filières universitaires francophones (les FUF).

On peut distinguer quatre axes de formation importants pour l'intégration des étudiants étrangers dans l'enseignement supérieur français:

- les contenus linguistiques (le niveau de français allant de A2 à B1+ voire B2),
- la méthodologie universitaire (qui peut beaucoup différer entre la France et le pays de l'étudiant);
- le contexte culturel et
- les composantes institutionnelles (surtout son administration, son organisation et le budget).

La démarche conduisant à l'élaboration de programmes du FOU se déroule suivant les mêmes étapes que la démarche du FOS: identification de la demande, analyse des besoins, collecte des données, analyse des données, élaboration didactique. Cette approche est cohérente dans son principe, mais dans un contexte réel et complexe surgissent de nombreuses contraintes institutionnelles qui pèsent sur l'organisation et la mise en pratique d'un cours de FOU: faible nombre de cours pour l'ensemble des contenus, difficulté de trouver les documents convenables causée par les changements fréquents dans le lexique aussi bien que dans l'organisation administrative, hétérogénéité des groupes, formation inadéquate des professeurs, etc.

Il ne faut pas oublier que les difficultés rencontrées par les étudiants allophones en France ne sont pas les mêmes que celles rencontrées par des étudiants en formation dans une filière francophone dans leur pays d'origine.

On relève trois grandes catégories de difficultés des étudiants allophones: contextuelles et culturelles dans les relations avec les autres étudiants, les professeurs, l'administration; linguistiques au niveau de la langue de spécialité et des différentes situations de la communication universitaire (compréhension orale des cours, compréhension des documents de la discipline, productions d'écrits) et, enfin, méthodologiques (prise de notes). (Mangiante et Parpette 2011: 52)

Dans les pays où le français est la langue de l'enseignement supérieur, la problématique de l'intégration est nuancée dans la mesure où les étudiants ne sont pas «étrangers» dans leurs universités: le français, bien que langue étrangère, devient langue d'enseignement et de communication universitaire, à côté de la langue maternelle ou de la première langue apprise à l'école. Par rapport aux étudiants allophones en contexte français, ces étudiants n'ont pas à utiliser le français en dehors de l'université et ne se trouvent pas dans un contexte culturel étranger et inconnu. Tout de même, selon leurs témoignages, les difficultés qu'ils rencontrent sont liées surtout à la méthodologie du travail universitaire (pour 39%), ce qui témoigne du besoin d'une bonne formation en FOU pour eux aussi.

Le cours magistral représente une des difficultés principales pour les étudiants étrangers. Sa longueur, densité, son abstraction et une faible interaction avec le professeur en font un type de discours très éloigné du discours typique pour l'enseignement moderne du français général. Le professeur n'est plus seulement enseignant, il est aussi chercheur, les sujets traités sont plus complexes avec beaucoup de références allusives qui s'adressent à des étudiants français, en principe bien informés de ces faits puisqu'il s'agit de leur histoire, de leur culture nationale. Ces connaissances sont censées être acquises ailleurs, en dehors du cours, et ne relèvent pas de la responsabilité directe du professeur.

2. UN CAS PARTICULIER

On a déjà montré que, pour un bon enseignement du FOS et du FOU, il est nécessaire de prendre en considération les besoins concrets des apprenants. Donc, chaque professeur qui prépare des étudiants pour la formation dans une université française ou francophone doit les connaître et essayer de surmonter les difficultés possibles. Je voudrais présenter ici le cas de la coopération entre la Faculté de formation des maîtres de l'Université de Belgrade, l'IUFM de l'Université Claude Bernard-Lyon 1 et la Haute école de Bruxelles. Nos étudiants (ceux qui ont suivi les cours de français en première et deuxième année d'études – trois semestres en total) font une partie de leur stage professionnel en France ou en Belgique. Pendant trois semaines, ils observent des cours à l'université et toutes

les activités dans des écoles maternelles et élémentaires. Cela montre que leur formation avant le départ doit s'orienter autour de deux axes principaux:

- Intégrer la vie universitaire à l'IUFM de Lyon ou à la Haute école de Bruxelles – rencontres avec l'administration, les étudiants et les enseignants; compréhension des cours magistraux mais aussi des interactions entre les professeurs et les étudiants; prise de parole (se présenter, présenter son institution, son pays et son système éducatif; dire d'où on vient, pourquoi; poser des questions, exprimer ses remarques etc.)
- Connaître le système éducatif français ou belge – les types et la durée de l'enseignement dans les différentes écoles (comparer avec la scolarité en Serbie), l'organisation de l'enseignement dans des écoles maternelles et élémentaires, le vocabulaire spécialisé, la formation des futurs professeurs des écoles etc.

L'organisation de la scolarité en France et en Serbie diffère beaucoup, ainsi que les noms des établissements et la durée de l'éducation. Il faudrait, d'abord, expliquer à nos étudiants qu'en France il n'existe qu'une profession – celle de *professeur des écoles*, tandis qu'en Serbie, il y en a deux (éducateur en maternelle et professeur des écoles). Et pourquoi dit-on *professeur des écoles* uniquement pour ceux qui enseignent dans des *écoles maternelles et élémentaires*? Comment appelle-t-on ceux qui enseignent dans des *collèges et lycées*? Ensuite, il faudrait travailler sur la polysémie de certaines notions en français qui peuvent être traduites en serbe de différentes façons (comme, par exemple, le mot français *éducation* qu'on traduit en serbe par *obrazovanje* et *vaspitanje*, ce qui pose un problème sérieux et nous amène à proposer d'autres solutions: on garderait le mot *éducation* pour *vaspitanje* et on prendrait le mot *instruction* pour *obrazovanje*).

Pour faciliter l'acquisition du vocabulaire essentiel et rendre plus claire l'organisation du système scolaire en France, on pourrait proposer aux étudiants des exercices montrant le sens de chaque notion. Il est très important qu'ils connaissent la division de la scolarité en enseignement primaire, secondaire et supérieur (avec les noms différents pour les apprenants dans chacun de ces niveaux), puis les spécificités du calendrier scolaire en France et en Belgique, le programme d'études dans l'enseignement primaire (les noms des matières scolaires et le nombre d'heures dans le cycle des apprentissages fondamentaux et le cycle des approfondissements) etc.

Les exercices du manuel *L'Éducation en France*, conçu pour les futurs professeurs des écoles qui apprennent la langue française du domaine de l'enseignement (Vujović 2007) concernent surtout le vocabulaire, les notions précises qui sont utilisées quotidiennement dans le contexte de l'éducation. Certaines d'entre elles n'existent pas dans la langue serbe, d'autres ne sont pas employées de la même façon dans les deux langues.

Puisque nos étudiants qui partent faire leur stage professionnel en France et en Belgique n'y restent que trois ou quatre semaines, leurs besoins concernant le FOU sont moins importants que pour les étudiants qui partent terminer leur master en France. Par exemple, ils n'ont pas besoin de s'exprimer par écrit, encore moins d'écrire des mémoires qui exigent une structure claire et précise. Ils doivent,

pourtant, comprendre les discours d'information, connaître le vocabulaire concernant l'organisation des cursus, la répartition des enseignements entre «majeurs» et «mineurs associés», l'existence d'enseignement complémentaires, le découpage en unités d'enseignement etc. Ils sont aussi intéressés par la vie quotidienne de leurs collègues français et belges (à l'université même, puis dans des foyers d'étudiants, dans des restaurants universitaires, le soir), par les possibilités de voyager ou de visiter les musées à prix réduit, etc. Ils voudraient savoir encore ce que leurs collègues doivent faire pour s'inscrire à l'université (quels types d'épreuves d'admissibilité et d'admission ils passent) et pour finir les études (concours, mémoire ou examen final, par exemple), quelle est la position des professeurs des écoles dans ces deux pays. Dans le manuel mentionné, nous leur proposons certains exercices qui devraient leur faciliter l'intégration dans la vie quotidienne de l'université, mais aussi dans la vie des écoles où ils vont faire leur stage (du point de vue lexical et culturel). Certains d'entre eux sont, en même temps, des exercices traitant des points de grammaire, plus précisément de syntaxe, mais il faudrait penser à en créer d'autres, plus détaillés et plus ciblés sur ces domaines.

1. Remplacez les parties en italique par un groupe nominal
 - *Pour s'inscrire à cette faculté* il faut remplir ce formulaire.
 - Quelles sont les formalités requises *pour obtenir cette bourse* ?
 - Ils demandent des explications *afin de mieux comprendre ce document*.
 - *Puisque l'école manque d'argent*, la construction de la nouvelle salle des fêtes est remise à plus tard.
 - Vous menez à bien votre thèse *parce que vous avez fait quelques recherches complémentaires*.
 - *Pendant que les élèves se disputaient*, l'instituteur n'a pas essayé de les calmer.
2. Lisez ces titres puis écrivez des phrases s'y rapportant au passif:
 - Aménagement de l'Institut universitaire de formation des maîtres à Lyon.
 - Aujourd'hui, ouverture d'une nouvelle université privée à Belgrade.
 - Demain, inauguration du nouveau recteur de l'Université de Belgrade.
3. Complétez ou reliez les phrases en exprimant la cause et/ou la conséquence:
 - La nécessité de réduire le nombre des étudiants de certaines facultés par le chômage augmentant. Cette réduction la réduction des dépenses budgétaires et elleles étudiants les plus compétitifs.
 - Vous savez toujours tout: expliquez-moi comment on devrait écrire ce mémoire.

Un autre problème que nos étudiants trouvent très difficile à surmonter sont les nombreux sigles: il y en a qui sont plutôt clairs et évidents car ils ressemblent aux nôtres (comme, par exemple, la réforme LMD ou ECTS), mais certains sont

beaucoup plus difficiles (par exemple: IUFM = Institut universitaire de formation des maîtres, IEN = Inspecteur dans l'Éducation nationale, ZIL = Zone d'intervention localisée, CPE = Conseiller principal d'éducation, CAP = Certificat d'aptitude professionnelle, CM = cours magistral, TD = travaux dirigés etc.).

3. EN GUISE DE CONCLUSION

Les contenus linguistiques et méthodologiques sont déterminants pour une bonne intégration aux études universitaires dans la mesure où ils préparent les étudiants à la réalité des situations et des discours auxquels ils seront confrontés. L'acquisition de connaissances sur l'environnement historique et culturel de l'université d'accueil et les pratiques socioculturelles dans l'université (rencontres et échanges avec les étudiants français et autres) et en dehors de l'université (relations avec les voisins, les commerçants etc.) est également importante pour une bonne intégration des étudiants étrangers.

Pour bien répondre à tous ces besoins particuliers, il faudrait créer des réseaux cohérents de ressources, d'appuis et de relais pédagogiques à l'intérieur des universités et à l'extérieur par des partenariats nationaux et internationaux. Vu le nombre d'étudiants serbes qui partent en mobilité dans un des pays francophones et la diversité de leurs filières (ils ne sont pas trop nombreux mais viennent de différentes facultés), la solution la plus raisonnable et la moins coûteuse serait d'organiser un cursus de préparation au FOU à l'Institut français en Serbie. Ces cours de préparation aux études en France seraient destinés à des groupes hétérogènes dans leurs orientations disciplinaires, très difficiles à gérer. Tout de même, on pourrait concentrer les activités autour de trois axes d'action:

- constituer une équipe de formateurs – professeurs serbes de FLE et de FOS;
- organiser, pour ces professeurs, une formation assurée par un formateur français spécialiste de ce domaine;
- organiser une formation pour tous les étudiants qui partent en mobilité dans un pays francophone – cette formation devrait être obligatoire pour tous les étudiants en master qui sont boursiers du gouvernement français.

La formation des étudiants serbes en mobilité pour les universités françaises devrait contenir:

- connaissance du milieu universitaire par des rencontres, des enquêtes, et pendant les cours (administration, organisation, vie des étudiants etc.);
- initiation au suivi des cours (compréhension orale de discours longs, surtout des cours magistraux, prise des notes), aux travaux écrits, aux méthodes de travail à partir de documents collectés;
- développement de compétences orales qui sont difficiles à déterminer car elles dépendent des connaissances antérieures des candidats et de leur profil scientifique;
- mise à niveau culturelle;
- familiarisation avec le cursus à venir à travers un cours disciplinaire

BIBLIOGRAPHIE

- Dinić, Tanja (2011). «Francuski jezik za univerzitetske namene», in *Jezik struke: Izazovi i perspektive*, (Beograd: DSJKS): 624-630.
- Mangiante, Jean-Marc et Parpette, Chantal (2011). *Le français sur objectif universitaire*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Vujović, Ana (2007). *L'Éducation en France*, Udžbenik za studente učiteljskih fakulteta. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Vujović, Ana (2011). «L'avenir de l'enseignement du français est-il dans la professionnalisation ?», in *La Jeunesse francophone – Dialogue des langues et des cultures*, C. Condei, C. Despierres, Ch. Teodorescu, J. Zajac, M. Ardeleanu, L. Collès (éds.) (Craiova: Editura Universitaria Craiova et Agence Universitaire de la francophonie): 152-162.
- Vujović, Ana (2011). «La collecte et l'analyse des données dans l'enseignement/apprentissage de FOS», in *Jezik struke: Izazovi i perspektive*, (Beograd: DSJKS): 133-141.

Ana Vujović

WHAT KIND OF TRAINING FOR STUDENTS IS SUITABLE IN THE FIELD
OF THE FRENCH LANGUAGE FOR UNIVERSITY PURPOSES?

SUMMARY

French for university purposes is defined by different needs referring to different professions and vocations, but the most important things for all foreign students, coming to francophone universities, are the needs concerning students' life and everyday professional activities. This paper presents the specific case of preparing the future preschool and primary school teachers at the Faculty of Educational Sciences, University of Belgrade, who are going to spend three weeks of their professional practice at francophone universities in France and Belgium (Lyon and Brussels). The needs of those students refer to two fields: the field of everyday life and activities at a francophone university and the needs concerning a specific language and terminology used in schools. We also present some activities taken from the textbook of the French language for the students of our faculty, which deal with the specific needs of those who have their training at a francophone university. We also propose the creation of a special course for all Serbian students who are going to do their master studies at one of many francophone universities.

Key words: FOU, francophone universities, Serbian students

Katarina Radojković Ilić
Institut français de Belgrade
katarinarilic@gmail.com

L'APPRENTISSAGE DU FRANÇAIS SUR OBJECTIF SPÉCIFIQUE PAR L'ACTION

La perspective sociocognitive de l'approche actionnelle, selon laquelle l'apprentissage d'une langue est envisagé comme une construction des savoirs et savoir-faire, qui se réalisent par l'accomplissement des tâches et la résolution des problèmes, correspond parfaitement aux exigences de la didactique du français sur objectif spécifique dont le but est de produire des acteurs sociaux capables d'accomplir des tâches professionnelles. Dans la première partie de l'article nous faisons le point sur l'approche actionnelle, tandis que la deuxième partie est consacrée à la mise en pratique de ces idées.

Mots clés: approche actionnelle, français sur objectif spécifique, tâche, CECR

0. INTRODUCTION

L'approche pédagogique du type actionnel, préconisée par le Cadre européen commun de référence, est devenue une des composantes indispensables de la plupart des cours de français sur objectif spécifique.

La perspective privilégiée ici est [...] de type actionnel en ce qu'elle considère avant tout l'utilisateur et l'apprenant d'une langue comme *des acteurs sociaux ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières)* dans des circonstances et un environnement donnés (CECR: Chapitre 2.1: 15)

Bien qu'il ne contienne aucun chapitre consacré spécifiquement à l'enseignement de la langue dans le contexte professionnel, le Cadre européen commun de référence a marqué un tournant dans ce domaine, en inspirant la naissance des premiers manuels français d'apprentissage par tâches et en imposant comme objectif de l'enseignement de langue étrangère de former des acteurs sociaux, capables de mobiliser toutes leurs compétences linguistiques et non linguistiques. Ceci correspond parfaitement à la logique de l'enseignement du français sur objectif spécifique (FOS) dont l'objectif est de former des utilisateurs confiants de cette langue, capables de réaliser les tâches qui impliquent l'utilisation de la langue française dans l'environnement professionnel.

1. APPROCHE (R)ÉVOLUTIONNAIRE

Si on jette un coup d'œil sur l'histoire des méthodologies des langues étrangères, on constate que toutes les méthodologies se sont construites par opposition aux précédentes, comme d'ailleurs la plupart des théories scientifiques qui se sont instaurées par opposition aux théories qui les ont précédées (la méthode directe en réaction à la méthode traditionnelle, l'approche communicative comme réaction à la méthode audio-visuelle etc.). L'approche actionnelle, par contre ne nie aucunement l'approche communicative, elle s'y enchaîne, en se focalisant davantage sur les actions que l'apprenant peut réaliser à l'aide d'une langue donnée.

Elle a cependant apporté plusieurs changements significatifs. Tout d'abord ce sont les nouveaux rôles de l'enseignant et de l'apprenant. L'apprenant n'est plus un touriste qui voudrait communiquer avec les autres à l'occasion d'un voyage dans un pays francophone, il est devenu un citoyen européen désireux d'agir avec les autres dans un espace et un temps illimité. Il est désormais considéré comme «acteur social», (CECR: Chapitre 2), «utilisateur» de la langue (CECR: Chapitre 4), ou «ingénieur» ayant à résoudre des problèmes (Bourguignon 2009: 57).

L'enseignant aussi cesse d'être un simple dispensateur de savoirs, son rôle est plutôt celui coach d'un sportif qui aide son joueur à développer les compétences qui lui seront utiles lors du match.

2. SA MAJESTÉ LA TÂCHE

Nous laisserons de côté les autres changements significatifs comme l'aspect pragmatique qui est rajouté aux aspects linguistiques de l'évaluation ou les changements touchant les manuels de langue, pour nous cibler sur le terme de tâche par lequel est exprimée la dimension méthodologique du Cadre commun.

2.1. Comment définir une tâche ?

Le terme tâche par lequel est exprimée la dimension méthodologique du CECR pose des problèmes de définition. D'une part, ce terme semble mal choisi, car sa signification implique une difficulté. En comparant plusieurs définitions, William Littlewood constate que dans la plupart des dictionnaires de langue anglaise, comme Cambridge ou Oxford, le mot *task* est défini comme «quelque chose qui doit être fait, qui est souvent imposé par l'enseignant et difficile»¹ ce qui est contraire aux idées de la pédagogie centrée sur l'apprenant dont le but est de le motiver à apprendre tout au long de sa vie (Littlewood 2004: 319). Le dictionnaire *Robert* définit aussi le terme *tâche* comme «un travail déterminé qu'on a l'obligation de faire, qu'il soit imposé par soi-même ou par autrui»².

¹ "A piece of work imposed, exacted, or undertaken as a duty or the like or a portion of study imposed by the teacher" – *The Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 1989.

² Le Nouveau Petit Robert, Le Robert, Paris, 2007.

D'autre part, le terme tâche considéré dans un contexte plus étroit, contexte pédagogique, peut être mal compris et interprété comme se rapportant à toute activité en classe de langue. Selon cette logique, les exercices structuraux pourraient être considérées comme tâches, ce qui a inspiré certains auteurs à distinguer les tâches communicatives – *communication tasks*, centrées sur le sens, et les tâches qui sont ciblées sur la forme, sur les aspects linguistiques et la pratique des formes grammaticales, que l'auteur a nommées tâches capabilisantes – *enabling tasks* (Estaire, Zenon, 1994, cité dans: Littlewood 2004: 320). Rod Ellis insiste sur l'emploi du terme exercice (*exercice*) pour désigner des activités qui ne proposent pas un objectif communicatif à l'apprenant, tandis que le terme tâche (*task*) implique que c'est la communication qui est l'objectif de l'activité (Ellis, 2000, cité dans Littlewood 2004). En systématisant les différences entre un exercice et une tâche Monique Deneyer (Deneyer 2009:151) conclut qu'une activité peut être considérée comme tâche et s'inscrire dans la perspective actionnelle si elle est complexe, conceptualisée, finalisée et adidactique et si elle pose un problème à résoudre qui exige la mobilisation de ressources linguistiques diverses et pertinentes.

Les auteurs du CECR définissent une tâche comme «toute visée actionnelle qui exige de l'acteur de mobiliser ses compétences pour résoudre un problème ou atteindre un but» (CECR: Chapitre 2: 16). On pourrait rajouter aux illustrations du Cadre commun («déplacer une armoire, emporter la décision dans la négociation d'un contrat, commander un repas dans un restaurant») de nombreux exemples du contexte professionnel (rédiger une décision de justice, décrire des conditions de travail, rédiger son CV, lire ou dessiner un graphique, analyser des techniques de vente, présenter un chiffre d'affaires, rédiger un rapport, etc.) car dans le contexte du FOS la tâche fournit le contexte professionnel dans lequel l'apprenant est amené à employer la langue ciblée, tout en mobilisant ses autres capacités et compétences non linguistiques.

2.2. Comment choisir une bonne tâche ?

Jane et Dave Willis ont proposé 6 critères pour concevoir une tâche efficace ou adapter une activité de manière à ce qu'elle devienne une tâche motivante pour les apprenants.

Selon ces critères une activité devrait éveiller l'intérêt de l'apprenant, être ciblée sur le sens, et apparentée à une activité réelle. Il faudrait qu'elle impose un objectif à remplir, que le succès de l'activité soit jugé en termes d'objectif plutôt qu'en termes d'exactitude de la langue, et que la réalisation de la tâche soit prioritaire (Pluskwa, Willis D., Willis J. 2009: 212).

3. L'APPROCHE ACTIONNELLE DANS LE CONTEXTE DU FOS

Les tâches autour desquelles se construit l'apprentissage du FOS sont particulièrement complexes: elles comportent des composantes sociolinguistiques (comment

s'adresser à un collègue ou un supérieur hiérarchique), des composantes stratégiques (comment annoncer un diagnostic sans inquiéter le patient), des composantes socioculturelles et interculturelles (connaissances du milieu dans lequel les apprenants exerceront leurs activités).

3.1. L'élaboration des programmes de FOS

La centration sur la tâche figure déjà lors de la conception d'un programme de FOS dont l'enseignement porte sur des contenus strictement délimités par les objectifs professionnels visés. Au cours de l'analyse des besoins des apprenants – une des étapes initiales d'élaboration d'un programme de FOS, l'enseignant doit répondre aux questions: quelles tâches l'apprenant aura-t-il à réaliser? Quelles sont les compétences qu'il doit développer afin de faire face aux situations de communication professionnelle? Ch. Puren précise que dans la perspective actionnelle l'enseignement ne s'appuie pas sur l'homologie entre la situation simulée et la future situation professionnelle, mais sur l'homologie entre les compétences travaillées en classe et les compétences qui devront être mobilisées dans la situation réelle professionnelle (Puren 2011:12).

3.2. La motivation des apprenants

L'approche actionnelle est motivante pour les apprenants du FOS car leur motivation pour apprendre la langue naît du désir de réaliser des tâches précises dans leur contexte professionnel: un diplomate apprend le français afin de préparer l'accueil d'une délégation francophone, un magistrat afin d'appliquer un texte, ou de se prononcer sur une demande d'exequatur, un policier pour communiquer avec ses collègues français dans le cadre d'une commission rogatoire, un médecin pour examiner des patients etc.

3.3. La centration sur le sens

La précision de l'objectif et la contrainte temporelle, qui sont les éléments caractéristiques du FOS dans la plupart des cas, exigent que l'enseignement soit ciblé sur le sens et pas sur la forme. Une recherche menée par Dominique Pluskwa et ses collègues a démontré que certains points de grammaire continuent à poser des problèmes pendant des années après avoir été présentés pour la première fois aux apprenants. Lors de cette recherche, il a été demandé aux enseignants de faire une liste de dix erreurs les plus fréquemment rencontrées en première et en cinquième année d'apprentissage du français. Les résultats ont démontré que sept sur dix erreurs étaient identiques dans les deux listes. (Pluskwa et al. 2009: 207). La tentative d'appliquer tout de suite une règle de grammaire exposée précédemment met les apprenants en situation d'échec, tandis que l'accent de l'apprentissage devrait être mis sur l'aisance et la fluidité. L'approche

actionnelle offre cette possibilité de générer les activités centrées sur le sens et de permettre aux apprenants de devenir des utilisateurs confiants de la langue.

4. L'APPROCHE ACTIONNELLE EN PRATIQUE

4.1. L'action en trois étapes

La plupart des didacticiens distinguent trois étapes essentielles dans une unité organisée selon l'approche actionnelle, même si elles sont nommées différemment selon les différents didacticiens: *la pré-tâche*, *la tâche* et *la post-tâche*³ selon Rod Ellis (Ellis 2006: 20), *tâche préliminaire*, *phase de réalisation*, *phase de retour sur la forme*, d'après Jane et Dave Willis (Pluskwa et al. 2009: 207), *tâche préliminaire*, *tâche ciblée* et *tâches de consolidation*, selon Dominique Pluskwa (Pluskwa et al. 2009: 207).

La première étape (*la pré-tâche*) sert à introduire le sujet, expliquer l'objectif, apporter du lexique nécessaire pour la réalisation de la tâche. Durant cette étape préparatoire l'enseignant met en valeur des mots et des expressions typiques du thème moyennant un 'remue méninges', une discussion ou la visualisation d'un modèle de réalisation de la tâche ciblée.

Lors de la deuxième étape, consacrée à la réalisation de la tâche, l'attention est portée sur le sens (la compréhension sémantique) tandis que la forme garde une place subsidiaire. À la fin de cette étape, les apprenants présentent les résultats de la tâche accomplie et échangent leurs expériences avec le reste du groupe. L'attention est toujours centrée sur la réalisation de l'activité et ne retourne sur la forme, c'est-à-dire sur les points de grammaire, que lors de la troisième étape (*la post-tâche*) qui est consacrée à l'identification des points linguistiques et la consolidation des structures utilisées.

4.2. Le passage à l'action

Pour illustrer comment on peut appliquer les principes de l'approche actionnelle dans le cadre des cours de FOS, nous allons analyser quatre exemples, en nous inspirant des 6 critères d'une tâche efficace énoncés précédemment.

Le premier exemple est situé dans le contexte du français juridique. La tâche proposée aux apprenants est de préparer un exposé sur les procédures d'une juridiction française. Ils doivent rédiger en groupe une fiche présentant une juridiction et la présenter ensuite à la classe.

³ *Pre-tasc, during tasc, post-tasc*

EXEMPLE 1

Objectif: juridique

Public: magistrats, niveau A2-B1

Tâche: en groupe rédigez des fiches et préparez un exposé sur les procédures d'une juridiction française

Pré-tâche: réactiver les connaissances sur les juridictions françaises

Tâche: rédiger une fiche présentant une juridiction et la présenter à la classe

Post-tâche: retour sur la forme

Le but de l'étape pré-tâche sera d'activer les connaissances sur les juridictions françaises et d'introduire le lexique nécessaire pour la réalisation de la tâche. Selon le niveau du groupe et les intérêts du public, l'enseignant peut utiliser un manuel spécialisé, tel que *Le français juridique* de M. Soignet, des documents authentiques (brochures publiées par le Ministère de la Justice) ou bien demander aux apprenants de trouver des informations sur Internet avant le cours (site du Ministère de la Justice). La deuxième étape sera consacrée à la réalisation des fiches. L'enseignant peut intervenir et aider les apprenants, en leur laissant le temps d'organiser leurs idées. Une fois les fiches élaborées, les délégués de chaque groupe présenteront leurs résultats à leurs collègues. Lors de la troisième étape, l'attention portera sur les éléments linguistiques (p. ex. la forme passive).

Selon les critères exposés précédemment cette activité peut être considérée comme une tâche efficace, car elle est conçue de manière à mettre l'accent sur le sens, le succès est jugé en terme d'objectif, plutôt qu'en terme d'exactitude de langue, le résultat est démontrable et peut être partagé avec les autres (les apprenants présentent leurs fiches, discutent entre eux etc.). On peut remarquer cependant que la situation n'est pas réelle, car les apprenants ne se trouveront pas dans la position de présenter une juridiction française, mais il faut tenir compte que le but n'est pas de simuler une situation réelle mais de développer des compétences qui leur serviront dans une situation réelle.

Il faut aussi souligner qu'il est nécessaire que l'objectif de l'activité soit bien déterminé pour que l'étape de la réalisation de la tâche soit efficace. C'est pourquoi il faudrait préciser dans la consigne que la fiche qu'ils auront à élaborer doit contenir 5 rubriques: (lieu d'implantation de la juridiction, attributions, composition, moyen de prise de décision, possibilité de recours).

EXEMPLE 2

Objectif: relations internationales

Public: fonctionnaires, niveau A1

Tâches:

- Créez une carte de visite
- Faites le planning de votre mission à l'étranger
- Préparez un programme de travail et de visites pour une délégation étrangère
- Fixez l'ordre du jour d'une réunion de service
- Présentez votre institution/votre service
- Remplissez un formulaire de demande de congé
- Remplissez un bon de commande sur un site Internet de votre choix

La deuxième illustration présente les activités proposées par le manuel *Objectif diplomatie 1* (Riehl et all. 2006) qui se situent dans le cadre des relations internationales et auxquelles l'apprenant peut facilement s'identifier. Ces activités sont construites autour des tâches qui s'appuient sur l'expérience des apprenants: élaborer une carte de visite, faire le planning de mission à l'étranger, préparer un programme de travail et de visites pour une délégation étrangère, fixer l'ordre du jour d'une réunion de service, présenter son institution/son département, remplir un formulaire de demande de congé etc. Les tâches proposées sont complexes, elles mêlent le dire et le faire en impliquant une panoplie de compétences extra linguistiques. Le procédé est toujours le même, la première étape sert à réactiver les connaissances préalables des apprenants, introduire le lexique nécessaire ou montrer un document authentique présentant la tâche accomplie (par exemple les cartes de visite authentiques, les différents programmes de visite etc.). Étant donné que l'accent est mis sur la réalisation de la tâche et que l'enseignement des éléments linguistiques est assujéti à sa réalisation, les éléments linguistiques ne seront abordés que lors de la dernière étape et en fonction des besoins des apprenants.

EXEMPLE 3

Objectif: diplomatie

Public: fonctionnaires du MAE, niveau A2

Tâche: Disposez autour d'une table les invités à un repas à l'Ambassade

Pré-tâche: discussion sur les règles du protocole

Tâche: réalisation du plan de table et sa présentation aux collègues

Post-tâche: expression de l'hypothèse

Cet exemple est tiré de *Tempo*, un manuel du français général (Bérard et all.: 107), bien avant que l'approche actionnelle ait fait ses premiers pas en France,

mais qui est conforme aux principes de l'approche actionnelle. Les règles de l'activité sont bien précisées: il faut disposer les invités en fonction de leurs affinités, langues parlées, en respectant les règles du protocole (parmi les invités il y a un cardinal irlandais, un attaché militaire russe, un industriel de Taiwan, une déléguée australienne de l'association Greenpeace, un chanteur célèbre etc.). L'accent est mis principalement sur le sens, alors que l'expression de l'hypothèse, qui sera introduite de manière spontanée lors de la deuxième étape («...et si on mettait le cardinal à coté de l'ambassadeur, ils pourraient discuter de...»), ne sera mise au point que lors de la troisième phase. Le résultat est démontrable et peut être partagé, le succès est jugé en termes d'objectif (ils ont réussi à disposer les invités ou n'ont pas réussi à le faire), l'activité est motivante et suscite des interactions entre les apprenants.

EXEMPLE 4

Objectif: police

Public: officiers de police, niveau B1

Tâche: Vous commandez l'EGM 44/2 de Bordeaux Bouliac et vous êtes, pour cette mission, désigné pas le GOMO comme chef du dispositif mis en place au palais de justice de Toulouse. En fonction des éléments que vous possédez, élaborez le plan d'intervention.

Pré-tâche: explication de l'objectif/introduction du lexique nécessaire pour la réalisation de la tâche et la compréhension des documents authentiques

Tâche: élaboration du plan, présentation et discussion avec des collègues

Post-tâche: ciblée sur les points linguistiques en fonction des besoins des apprenants

Le dernier exemple est assez spécifique (ce qui n'est pas étonnant dans le domaine de l'enseignement de la langue sur objectif spécifique). Il présente une illustration des activités utilisées dans le cadre des cours de FOS destinés aux officiers de la gendarmerie serbe. Vu que les apprenants avaient été désignés pour suivre une formation professionnelle francophone et participer aux missions communes avec leurs collègues européens, les activités ont été conçues de manière à ressembler le plus possible aux tâches que les officiers auront à accomplir dans la vie réelle. La tâche qui leur est proposée est d'élaborer un plan d'encadrement des manifestations organisées devant le Palais de Justice de Toulouse. La première étape est consacrée à l'explication de l'objectif et l'introduction du lexique nécessaire pour la compréhension des documents authentiques et semi-authentiques qui ont été distribués aux apprenants (exemple d'un ordre initial, plan de ville de Toulouse, description du contexte politique des manifestations). Les apprenants disposeront des informations détaillées concernant l'équipement de l'escadron, les effectifs, le plan de lieu de la manifestation, l'attitude des manifestants etc. Après l'étape d'élaboration du plan, ils le présenteront au reste du groupe en activant

toutes leurs compétences générales individuelles, les compétences langagières et professionnelles. La dernière étape sera ciblée sur les points linguistiques identifiés dans les documents authentiques qui ont posé le plus de difficultés aux apprenants lors des étapes précédentes.

5. CONCLUSION

L'approche actionnelle, selon laquelle l'apprentissage d'une langue est envisagé comme une construction progressive des savoirs et savoir-faire qui se réalisent par l'accomplissement des tâches et la résolution des problèmes, correspond parfaitement aux exigences de la didactique du français sur objectif spécifique, dont le but est de rendre l'apprenant capable de faire face aux situations de la vie professionnelle.

Même si nous nous mettrons facilement d'accord avec John Holt que «la meilleure manière d'apprendre à jouer du violoncelle est de jouer du violoncelle» (Holt, 2003), le but de cet article n'est pas d'imposer l'approche actionnelle comme la seule et la meilleure dans l'enseignement du FOS et cela pour plusieurs raisons. En premier lieu, en raison de la diversité de ses contextes et de la multiplicité de ses publics (certains apprenants peuvent par exemple vouloir apprendre le français seulement pour lire la littérature professionnelle).

D'autre part, il ne faut pas oublier que la meilleure méthodologie est celle qui apparait comme étant la plus efficace pour atteindre l'objectif convenu. L'objectif de cet article est donc tout simplement de mettre en relief les avantages de cette «entrée par l'action» et de proposer aux enseignants de la combiner avec les autres entrées didactiques dans le but de former des utilisateurs confiants d'une langue donnée, à l'aise dans leur contexte professionnel.

BIBLIOGRAPHIE

- Bérard E., Canier Y., Lavenne Ch. (1997). *Tempo 2*. Paris: Didier.
- Bourguignon, Claire (2009). «L'apprentissage des langues par l'action», in *L'approche actionnelle dans l'enseignement des langues*, (Paris: Edml): 49-77.
- Conseil de l'Europe (2001). *Cadre européen commun de références pour les langues – Apprendre, enseigner, évaluer*.
- Denyer, Monique (2009). «La perspective actionnelle du Cadre européen commun de référence et ses répercussions dans l'enseignement des langues» in *L'approche actionnelle dans l'enseignement des langues*, (Paris: Edml): 141-155.
- Ellis, Rod (2006). «The methodology of Task-Based teaching». *Asian ELF Journal*. Vol.8/3: 19-45.
- Holt, John (2003). *Instead of Education: Ways to Help People do Things Better*, Sentient Publications.
- Le Nouveau Petit Robert* (2007). Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Littlewood, William (2004). «The task-based approach: some questions and suggestions». *ELT Journal*. Vol.58/4: 319-326.

- Mourlhon-Dallies, Florence (2008). *Enseigner une langue à des fins professionnelles*. Paris: Didier.
- Pluskwa, Dominique, Willis Dave, Willis Jane (2009). «L'approche actionnelle en pratique: la tâche d'abord, la grammaire ensuite!» in *L'approche actionnelle dans l'enseignement des langues*. (Paris: Edml): 205-231.
- Puren, Christian (2011). Une technologie ancienne peut-elle être rénovée ? Le cas du manuel de langue de spécialité face aux nouveaux enjeux de la perspective actionnelle. www.christianpuren.com/mes-travaux-liste-et-liens/2011g.
- Richer, Jean.-Jacques (2009). Lectures du Cadre: continuité ou rupture? In *L'approche actionnelle dans l'enseignement des langues*. (Paris: Edml): 14-48.
- Riehl, L., Soignet M., Amiot M.-H. (2006). *Objectif diplomatie*. Paris: Hachette.
- Soignet, M. (2003). *Le français juridique*. Paris: Hachette.

Katarina Radojković Ilić

ACTIONAL APPROACH TO LEARNING FRENCH FOR SPECIFIC PURPOSES

SUMMARY

Bearing in mind that the aim of teaching a language for specific purposes is to prepare students to perform tasks which require the use of both verbal and nonverbal skills in an occupational environment, the action-based approach, also known as the task-based pedagogy, is perfectly suited for this specific form of language teaching. In the first part of the paper, we analyze the concept of the task from an action-based perspective and present the results of available research concerning the applications of this type of approach in foreign language teaching in general and, especially, its implications for teaching a language for specific purposes. In the second part of the paper, we present the examples of practical implementation of the task-based pedagogy in teaching French for specific purposes.

Key words: actional approach, French for specific purposes, task, CEFRL

Tatjana Šotra
Université de Belgrade, Faculté de Philologie
tanja.sotra@gmail.com

LA PÉDAGOGIE ACTIONNELLE – OÙ EN EST-ON ?

La pédagogie actionnelle est une des approches dans la didactique des langues étrangères (LE) qui, en ce moment, par ses sources et par ses effets, nécessite notre pleine attention et nous impose un besoin spontané d'en faire un court bilan.

Ce concept occupe depuis plus d'une décennie l'attention suivie de didactologues et figure dans le texte du CECR (depuis 2000) frayant le chemin aux nouvelles pratiques de classe. Cette approche s'est conséquemment concrétisée dans la production éditoriale de supports (kits) pédagogiques, englobant, plus ou moins, les thématiques des stages organisés pour des professeurs des LE, débutants ou expérimentés.

Après une période d'expérience relativement courte, il est opportun qu'on mette en évidence, dans un premier temps, ses origines, et ensuite, qu'on se demande à nouveau quelles sont les possibilités réelles de sa mise en pratique, quels en sont les résultats dans les activités et la production langagière en classe.

Il est évident que l'approche dite «nouvelle», présentée sous tous ses aspects, vise à changer radicalement le comportement des enseignants et des apprenants en classe avec un objectif plus général: mobiliser les capacités créatrices des uns et des autres et rendre l'enseignement/apprentissage plus efficace.

Mots clés: approche actionnelle, communication, exercice, tâche, objectifs

1. LES ORIGINES ET LES CONCEPTS DE BASE

Notre choix de reparler de la pédagogie actionnelle, même au risque de répéter certains postulats, vise à pointer ses concepts-clés, ses sources et ses objectifs. Ce rappel nous permettra de jeter un éclairage sur les diverses possibilités de ses applications pratiques, et de voir, ensuite l'utilité fondamentale d'une telle approche, importante non seulement pour le développement/acquisition des compétences langagières mais aussi des compétences générales chez l'apprenant-acteur social.

Sans entrer dans une présentation exhaustive rappelons les trois auteurs qui jouent un rôle décisif dans la création de la didactique des LE de ce début du XXI^{ème} siècle. Bien que leurs voix nous parviennent de différentes époques jusqu'à nos jours, ils ont créé en concert les concepts de base des approches didactiques actuelles: Jan Amos Komenski – Comenius (1592-1679), le père de la pédagogie moderne, Jean Piaget (1896-1980), le représentant du constructivisme psychologique

et Lav Vygotski (1896-1934), l'auteur du modèle socio-culturel du développement mental.

Comenius insiste sur un apprentissage pragmatique des langues étrangères «surtout pendant la jeunesse» mettant en avant l'idée que «l'étude des langues doit marcher de pair avec l'étude des choses /.../ qu'il convient d'apprendre un nombre de choses égal au nombre de mots, de phrases, de tournures et de locutions.» (Comenius 1638-1952:161).

- Autrement dit: apprendre à bien penser, c'est mémoriser le moins possible.

J. Piaget considère que l'action est innée à la nature humaine, que l'enfant à sa naissance est doté d'une intelligence sensori-motrice: devant un objet, il essaie de le saisir, il tape dedans, il le fait balancer et qu'il le fait à chaque fois où il voit un objet suspendu. Il y a, donc, selon Piaget, «une logique en action¹ quand il n'y a pas encore de pensée ni de représentation de langage» (J. Piaget, in Piattelli-Palmarini 1979: 247).

Piaget définit la construction cognitive dont les étapes que nous tenons à souligner comme fondamentales: l'intelligence assimile les actions, en fait *des schèmes* que l'enfant répète dans des situations nouvelles. Piaget appelle ces schèmes d'assimilation les concepts pratiques qui comportent le sens et qui représentent le début de *la logique*. Chaque action forme un schème qui, à force de se répéter dans les contacts avec le milieu, est intériorisé comme un concept qui porte *le sens*. La cognition se construit par l'intégration de nouveaux objets et de nouvelles situations à des schèmes antérieurs. Dans sa théorie constructiviste, Piaget élabore et prouve son hypothèse sur la construction de l'intelligence sensori-motrice qui est une condition nécessaire du développement du langage (*ibid.*: 255)

En simplifiant cette théorie complexe et intéressante nous nous permettons de la résumer dans une phrase:

- Chaque étape de la connaissance est acquise par l'accomplissement d'une action.

C'est ce concept de base piagétien – *le schème* comme *la moindre unité de l'activité intellectuelle*, que nous considérons comme la clé du métier d'enseignant et d'un apprentissage bien organisé. Savoir schématiser, c'est-à-dire, présenter (concevoir) d'une manière simplifiée des contenus langagiers (même compliqués) à enseigner/apprendre c'est le chemin par lequel l'enseignant adroit développe chez l'apprenant la logique et la capacité de réflexion, c'est le chemin vers le sens.

Vygotski, quant à lui, souligne l'interaction comme le principe de base de la cognition. Le développement de l'enfant est conditionnée par *l'interaction avec son entourage*, il développe son langage par l'imitation des autres: «Les individus parvenus à maturité peuvent fonctionner seulement comme des agents isolés *interdépendants*, ils continuent à se livrer à des interactions sociales et à avoir des

¹ Tous les termes soulignés par T.Š.

activités de résolution de problèmes, de mémorisation, etc.» (Bronckart et al. 1985:143).

En fonction de notre objectif concernant l'actionnel en classe soulignons-en l'idée motrice qui tient du principe interactif vygotkien:

- L'interaction – le fonctionnement mental de l'enfant et de l'adulte a son origine dans l'activité sociale.

2. LA PÉDAGOGIE ACTIONNELLE: UNE SUITE NATURELLE

Rappelons aussi que le CECR (que nous pouvons considérer comme un résumé des théories linguistiques et didactiques, des théories de la communication et de l'activité appuyée par la psychologie cognitive) met en avant l'idée qui, sous sa forme abrégée, dit: connaître une langue ne se réduit pas à la création de phrases linguistiquement correctes. La place dominante dans l'apprentissage d'une langue étrangère est accordée à la dimension sociolinguistique et pragmatique de la langue. Tous les principes de l'enseignement/ apprentissage d'une LE suggèrent donc, une visée socio-culturelle et une visée sociale (Chapitre 2:15 – 22 et Chapitre 7: 121 – 127).

Nous n'irons pas plus loin dans l'interprétation des chapitres cités puisque certains concepts restent ambigus ou insuffisamment définis, se trouvent ici et là dans le CECR. Nous puiserons pour éclairer quelques points-clés dans d'autres sources.

Si la méthodologie de l'approche communicative insiste sur la centration sur l'apprenant qui devient le sujet et l'acteur principal de l'apprentissage, l'approche actionnelle place l'action au centre du processus d'apprentissage langagier². L'action est fondée sur la réalisation de tâches et de micro-tâches effectuées par le groupe (classe). «La notion de tâche à accomplir est donc au cœur du CECR» (Rosen 2009: 7).

2.1. La tâche en classe: possibilités et objectifs maximalistes

L'actionnel qui va en continuité avec l'approche communicative est déjà implicitement appliquée depuis la méthode SGAV par les jeux de rôle; il est largement exploité dans des saynètes jouées en classe par couples, par groupes, dans la pédagogie du théâtre scolaire. L'actionnel ou la pédagogie de la tâche, est représenté par toute une gamme d'activités figurant dans les manuels des auteurs français et serbes qu'on donne aux apprenants comme un travail à *objectif défini*, comme *une tâche à court ou à long terme*, qu'ils accomplissent individuellement ou en groupe. Les tâches (macro ou micro-tâches) sont impliquées dans des différents types de brise glace et des ordres avec les objectifs les plus variés: «Formez deux cercles et faites...», «Posez les chaises en rond et faites tel jeu...», «Met-

² Voir le tableau E. Rosen: Le FDM/2009:7.

tez-vous par couples et découpez les images ou les titres d'un journal, collez-les pour faire...», «Cherchez certaines informations sur internet...», «sur votre portable, écrivez un message à...», «Écoutez cette chanson et devinez...», «Regardez l'extrait d'un film sans le son et supposez de quoi il s'agit...», «Vous êtes au marché, choisissez» etc. ...etc.

Le grand principe de l'acquisition des compétences communicatives (transformer un DIRE en un FAIRE) est basé sur les actes de paroles: les élèves exercent des actes accompagnés des paroles. Le principe actionnel insiste sur un AGIR, qui, contextualisé ou scénarisé dans une situation quasi-réelle, est transformé en un DISCOURS en langue étrangère. Les élèves saisissent en direct le sens de la parole. La priorité est donc donnée *au sens* et c'est par *l'action* que la connaissance et le langage se construisent. Le principe valable pour la langue maternelle est transmis sur l'apprentissage/enseignement des langues étrangères.

L'action qui engage l'apprenant à agir pour réaliser une tâche implique tout d'abord une activité individuelle. Ensuite, comme dans la vie hors classe, la préparation, l'arrangement, la négociation, l'accomplissement d'une tâche poussent les participants à une activité langagière, à une interaction constante avec les autres, à propos des activités préparatoires et successives. Une telle communication n'est ni abstraite ni simulée, elle se crée dans des circonstances dictées par les besoins de l'action. Les apprenants se soucient moins du «comment dire», étant occupés par le «comment faire» pour achever le travail. Ils mobilisent leurs compétences verbales mais la communication non-verbale (l'expression kinésique, l'intonation, les exclamations etc.) est également mise en jeu. Parallèlement avec une telle communication, forcément spontanée, se développent les compétences pragmatiques des apprenants qui, dans la situation de classe sont, par moments, aidées ou guidées par l'enseignant. Celui-ci, sachant faire un compromis entre l'autonomie et l'étayage d'élève, doit laisser le groupe réfléchir et faire, laisser se créer «une autonomie individuelle et collective» (Puren 2012).

Au cours de la réalisation d'une tâche on se trouve dans une situation d'échange constant de répliques, donc, s'il s'agit de la situation d'apprentissage qui développe une *compétence communic'actionnelle* (nous empruntons ce terme à Claire Bourguignon 2009: 54): d'un côté, par le biais de la tâche chez l'apprenant se produit le processus de l'acquisition/développement de six compétences langagières, et de l'autre côté, puisque celui-ci se trouve dans une logique actionnelle accomplissant une action en contact avec les autres, il développe ses compétences générales, des savoir-faire physiques et mentaux.

La tâche comme “une activité qui comporte une finalité” (Springer 2009: 26), ayant un but explicitement défini qui doit être réalisé en un temps limité, représente en classe un moteur par excellence de la motivation d'élève. Le but et l'objet de l'activité donnés nécessitent une organisation et des stratégies, une planification/structuration ou «un scénario», «les outils à utiliser, les rôles qui vont être mis en jeux», (Springer 2009: 27). L'exécution d'une tâche demande un contrôle et une évaluation constants, ce qui résulte d'une hausse du seuil de réflexion et de cognition.

En termes de didactique des LE, l'accomplissement de tâches est un cadre pertinent dans lequel s'inscrivent le mieux possible les deux processus mentaux de conscientisation/automatisation. C'est lors du déroulement de la tâche que l'apprenant apprend à apprendre et à appliquer méthodologiquement les stratégies d'apprentissage métacognitives, cognitives et socio-affectives et, à la fois, à acquérir le réflexe langagier. Les processus de la conscientisation développe chez l'apprenant, à la fois, sa pleine concentration sur ce qu'il fait, sa perception, les stratégies de mémorisation, d'anticipation, d'hypothèses, de triage d'indices par ordre d'importance, combinatoires, d'analyses des éléments, de synthèse, de conclusion, de contrôle (ou d'auto-contrôle), d'(auto-) évaluation etc. La tâche force aussi l'apprenant à réagir automatiquement à toutes sortes de provocations langagières: auditives, articulatoires, de l'expression orale, communicationnelles, de lecture, d'écriture, de discussion, de correspondance, de médiation.

2.2. Entre l'exercice et la tâche

Avant de voir quelques-unes des possibilités de travail concret que cette formule offre en classe, il faut mettre en évidence la différence entre l'exercice à l'usage de la méthodologie traditionnelle et la tâche. En résumé de différentes sources³ définissant ces deux types d'activités nous citerons une liste modifiée de leurs caractéristiques générales:

L'exercice traditionnel, exigeant plutôt une approche didactique du type algorithmique⁴, suppose les activités suivantes:

EXERCICE

- une activité avant tout langagière
- chaque travail aboutit au même résultat
- identification du problème
- transformations
- substitutions
- remplissage des vides
- trouver la bonne solution (la seule possible)

La tâche, par contre, représentant l'approche actionnelle, est parfaitement conforme aux méthodes heuristiques⁵:

TÂCHE

- un problème situationnel lié à un contexte social
- différents parcours de résolution,

³ L'un de ces tableaux ultérieurement modifié servant de point de départ se trouve sur le site: <http://espaceeducatif.ac-rennes.fr/jahia/Jahia/lang/fr/pid/9555>, pris le 20 déc. 2012.

⁴ Relatif au système de règles permettant de résoudre des problèmes (déf. Petit Robert).

⁵ Qui sert à la découverte, qui procède par évaluations successives et hypothèses provisoires (déf. P.R).

- provocation à la réflexion, à la créativité
- différents types d'activités (langagière/pragmatiques)
- réaliser un but en agissant + réaliser les objectifs communicatifs

Pour les élèves, l'exercice représente une activité intellectuelle plutôt linéaire tandis que la tâche, vise à développer leurs capacités multiples: intellectuelles, physiques, pragmatiques, langagières, sociales, communicatives.

Pour les enseignants, composer et contrôler des exercices fait partie d'un schématisation séculaire assez simple dirait-on, qui se réduit à l'élaboration et évaluation des tests. Par contre, concevoir des tâches et gérer leur réalisation, mener les élèves à achever le travail est une activité complexe. Elle demande de l'imagination, une habileté professionnelle, de la patience, du temps, de l'espace, une longue expérience. Elle exige donc invention et intelligence collective et travail en équipe.

C'est la raison pour laquelle tous les stages pédagogiques, les manuels, les livres pour les élèves et pour les professeurs présentent une multitude de tâches aux contenus les plus variés. Rien qu'en citant les titres de nos stages tenus ou prévus⁶ on se rend compte de l'attention qui est accordée aux nouvelles techniques de travail en classe (citons-en quelques-uns: *Monter un projet de classe*, *Les éléments ludiques dans l'enseignement du FLE*, *les TIC*⁷, *Jouer, chanter, communiquer*, *Intégrer la grammaire dans l'approche actionnelle* etc.). Il s'agit d'une offre maximaliste faite à nos collègues – enseignants.

Ne serait-ce que pour en rappeler quelques-uns, nous citerons les activités que maints professeurs-participants aux stages connaissent, par exemple:

- Objectif – déclencher la parole: différentes sortes de brise-glace (se présenter par l'action avec les variantes: un dessin représentatif, le prénom à la verticale – *“Mon prénom, c'est moi*; présenter l'autre par l'action: le jeu *«Une rencontre surprise»*, *«Le violon d'Ingres»* etc.),
- Objectif: faire acquérir les compétences de médiation (*«Les mots tabous»* – activité par couples, *«Une histoire connue collective»* etc.)
- Objectif: la grammaire pédagogique «autrement» (*«Le téléphone arabe»* – le discours direct/indirect, *Inventer ensemble un conte de fées* descriptions-imparfait/actions – passé composé – activité collective, *«Jouer du Ionesco»* – propositions relatives «en cascade»⁸) etc. etc.;
- Objectif: lectures interactives – (*lectures iconographiques*, *chasse aux indices*, *lecture comme prévision* etc.)
- Objectif: déclencher les activités de l'écriture (*«Ecrire un message, un texto, une recette pour un repas ...»*) etc.

⁶ Les stages accrédités destinés à la Formation continue des professeurs des écoles primaires et secondaires en Serbie organisés en trinôme: l'Association des professeurs de français en Serbie, l'Institut français, le Ministère de l'éducation serbe.

⁷ Voir l'article M. Milanović (2010).

⁸ Voir l'article T. Šotra, 2011:124.

Il est évident que la plupart des tâches à court terme (accomplies en cours) sont basées sur le principe ludique, le principe interactif et le principe du mouvement constant en classe.

Mais en dépit de toutes les activités présentées et exploitées il faut dire aussi que, très souvent, les enseignants se plaignent que les techniques montrées ne sont pas applicables ou adaptables au travail en classe. Coincés entre les programmes trop chargés et les manuels hyper-ambitieux par rapport au nombre des cours et des circonstances défavorables à l'enseignement des langues, et du français en particulier – ils renoncent complètement aux innovations pédagogiques et suivent les sentiers battus mais sécurisants.

3. DE LA PÉDAGOGIE ACTIONNELLE – VERS UNE DIDACTIQUE «PASSERELLE»

En partant de la supposition qu'un accomplissement de l'ensemble des objectifs de l'approche actionnelle soit difficilement réalisable nous essayons de proposer à la réflexion des praticiens *une didactique passerelle*, une sorte de pont entre les suggestions maximalistes et des possibilités parfois très réduites. Cette didactique, c'est à l'enseignant-même de la créer avec un seul objectif: mobiliser la communication en français par un nombre *mesurable* d'activités (de tâches), calibrées et adaptées au cadre de sa classe.

En termes plus précis, nous pensons aux faits suivants: comme c'est *l'énoncé complet contextualisé* qui fait la base de chaque interaction accompagnant des actions dans une situation réelle ou simulée, il faudrait solliciter l'apprenant à donner des réponses complètes, insister que chacun s'exprime par unités communicatives *minimales*, ne pas accepter en réponse *les mots* isolés, mais insister sur une suite logique des mots reliés en phrases ! (On pense ici à la phase de production ou d'acquisition d'une structure, non pas au cas d'un exercice de compréhension.)

Il faut donc éviter que les réponses des élèves dans toutes sortes de situations jouées, lors de l'exécution de tâches, parfois très bien conçues, se réduisent à l'énumération d'un vocabulaire lié au thème. Par exemple, dans une communication la plus simple quand on demande aux apprenants de «se présenter» ou de «présenter l'autre» combien de fois on obtient en retour toute la phrase «Je m'appelle...» «Je suis élève» «Il est médecin, Il est Français, je suis Serbe etc.»: aux questions portant sur les différents objets commençant par «Qu'est-ce que c'est ?» si l'on obtient comme réponse une simple notion comme «tableau», «table», «livre», «carotte» «épinards» sans article, sans le début de la phrase «C'est un... C'est une ...», l'enseignant (qui se contente d'avoir une réponse quelconque) accepte comme correctes sans insister sur l'intégrité de l'expression. Pourtant, nous savons parfaitement qu'un des points les plus faibles du français pour les serbophones (enseignants ou apprenants) c'est bien le déterminant.

L'enseignant, occupé par l'idée de finir un jeu ou une tâche, ou son plan avant la fin du cours, néglige absolument la qualité de la réponse. Parfois les tâches

s'exercent dans un brouhaha absolu, ou dans un silence où la communication (qui devrait être menée *en français* !) disparaît, ou à la rigueur, elle est menée en langue maternelle.

Nous nous permettons de citer un exemple pris dans une des classes de l'école primaire:

Dans un cours où le manuel proposait comme tâche la perception auditive et où les apprenants avaient à écouter et à deviner les différents extraits de musique (une activité qui leur plaît) le professeur a été très content à chaque fois où il obtenait la réponse «salsa», «samba» musique classique» «tango» au lieu d'en profiter pour fixer l'article partitif contextualisé qui était en réalité le point de grammaire: «jouer *de la salsa*» «jouer *de la samba*» «*de la musique classique*» etc. et l'article contracté ou la préposition intégrés dans une phrase: «Cette musique vient *du* Brésil» «Elle vient *d'*Argentine» «*...de* Cuba»; «*... de* l'Europe de l'Ouest». L'enseignant en question est sorti très content de sa classe, de son cours «réussi» et «dynamique» sans se demander quel profit linguistique les apprenants en ont tiré: de répéter les mots qui sont les mêmes dans leur langue maternelle sans aucun acquis en français !

Tous nos efforts d'introduire le maximum d'activités qui font bouger et réfléchir, activités ludiques et attrayantes pour les élèves seront vains, si le côté langagier reste négligé. L'état des lieux, qu'on a fait partiellement, montre que les catégories discursives les plus faibles et les plus négligées sont celles auxquelles on attache une attention sporadique alors qu'elles devraient être primordiales: les articles systématiquement omis, le genre en français, les pronoms (COD, COI, relatifs) les prépositions et les temps discursifs: le PRÉSENT, le couple PASSÉ COMPOSÉ/IMPARFAIT, le FUTUR. La preuve en est que bon nombre d'étudiants de l'université hésitent entre «LE livre et LA livre» pour un livre, entre «LE tableau et LA table», d'autre part, par l'effet de l'interlangue serbe-français, ils relient tous les verbes français par la préposition DE (je veux D'aller, j'ai DE faire, j'aime DE SE promener...).

Sans vouloir renier les effets positifs des nouvelles techniques, tout en optant pour une perspective didactique où un AGIR et un DIRE ne cessent de s'enchevêtrer nous voudrions éveiller la plus grande attention des praticiens au fait qu'il ne faut pas oublier: pourvu que le DIRE ne s'estompe pas, que la parole ne soit pas construite en français estropié. L'objectif de «communiquer à se faire comprendre peu importe comment» ne doit pas devenir une règle quasiment imposée par l'hégémonie de la communication.

4. CONCLUSION

Mettre en évidence les enjeux théoriques et les supposés pratiques de la perspective actionnelle c'est proposer aux enseignants de se rendre compte de l'efficacité et des possibilités de son application dans le cadre institutionnel de l'enseignement du FLE. Une courte analyse, d'une part, des plans et des programmes

pondéreux, des supports pédagogiques opulents et leur production progressive, et d'autre part, le nombre restreint des cours des LE par semaine, l'espace de manœuvre limité pour mettre en place le concept des nouvelles approches, quelles qu'elles soient, du point de vue des enseignants justifient leurs plaintes concernant l'impossibilité de changement des stéréotypes d'enseignement. L'état des lieux des compétences linguistiques des apprenants, socio-culturelles, pragmatiques acquises en FLE lors de la scolarité primaire et secondaire montre que les niveaux A2 ou B1 sont rarement atteints au bout de 10 ans d'apprentissage par une grande partie d'apprenants (excepté les plus «motivés») en dépit des efforts investis dans la formation des enseignants, initiés aux apports de la perspective actionnelle.

Certes, les tâches dans une perspective communicative actionnelle font l'effet le plus efficace dans l'appropriation d'une LE. Même minimalistes les tâches accomplies en classe de langue donnent par l'action la priorité au sens de la parole et assurent ainsi un cadre d'enseignement/apprentissage actif et motivant.

Le but de nos propos n'est qu'une proposition: dans une période où la perspective actionnelle s'est imposée comme une des options didactiques la plus conforme à la construction de la cognition (puisqu'elle met en coordination les activités physiques, mentales et langagières), l'enseignant devrait réfléchir à créer une *didactique passerelle* qui ne se passerait pas de tâches (même simplifiées) faisant appel au langage, adaptées aux capacités de son milieu.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourguignon, C. (2009). «L'Apprentissage des langues par l'action», in *L'approche actionnelle dans l'enseignement des langues*, (Barcelone, Maison des langues): 49-77.
- Bronckart J.P. et al. (1985). *Vygotski aujourd'hui*. Neuchâtel/Paris: Delachaux & Niestlé.
- CECR (2001). Paris: Conseil de l'Europe/Les Éditions Didier. (version accessible à l'internet: http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_fr.pdf)
- Comenius, J.A. (1638-1952), *La Grande Didactique*, Introduction et traduction par J.-B. Piobetta. Paris: PUF.
- Cuq, J.P. (2003) *Dictionnaire de didactique du français*. Paris: CLE International.
- Jouve, V. (1993). *La Lecture*. Paris: Hachette.
- Mlianiović, M. (2010) «L'Intégration des TIC en classe de langues pourquoi et comment ?» in *Studii și Cercetari*. Pitești (Roumanie): Universitatea din Pitești.
- Pittelli-Palmarini, M. (1979). *Théorie du langage, Théorie de l'apprentissage*. Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky organisé et recueilli par M. Piattelli-Palmarini. Paris: Édition du SEUIL.
- Puren, Ch. (2012). «Langues sur objectifs spécifiques: Entre l'approche communicative et la perspective actionnelle du CECRL, quelles évolutions didactiques et quels changements pratiques ?
- http://www.aplv-languesmodernes.org/vid/PUREN_2012g_Langues_objectifs_specifiques.
- Richer, J.-J. et al. (2009). *L'Approche actionnelle dans l'enseignement des langues. Onze articles pour mieux comprendre et faire le point*. Barcelone: Maison des langues.

- Rosen, E. (2009). «Perspective actionnelle et approche par les tâches en classe de langue». *Le Français dans le monde*. 45: 6-15.
- Springer, C. (2009). «La dimension sociale dans le CECR: piste pour scénariser, évaluer et valoriser l'apprentissage collaboratif». *Le Français dans le monde*. 45: 25-34.
- Šotra, T. (2011). «Didactisation de l'espace verbal chez Ionesco», in Actes de colloque international FRANCONTRASTE 1. Zagreb: Université de Zagreb: 119-125. Mons: Editions du CIPA.

Tatjana Šotra

ACTION-ORIENTED APPROACH – WHERE ARE WE NOW?

SUMMARY

The term *action-oriented pedagogy*, that appeared in didactic discourse a decade ago, and is formalized as a pedagogical innovation in the *Common European Framework for Languages*, is present today in almost all French textbooks by French authors. Although in the past few years the action-based approach was a frequent topic of seminars and workshops for teachers of French in Serbia, its principles are only partially (or not at all) applied in teaching practice. A brief review of the theoretical sources and authors who have laid the foundations of this didactic approach (Comenius, Piaget, Vygotski) emphasizes the basic concepts and the objectives of the action approach.

The maximalistic goals set by action pedagogy in teaching a foreign language, contrary to the stereotype of *exercices*, insist on *tasks* through which the individual work, group work or work in pairs, spontaneously develop communication between students. By action and accompanying voice activity student adopts a “communic’action” grammar, masters an interactive strategies of reading and creative writing.

In the gap between the highly set goals and real possibilities, in the teaching process both the oral and written exercises as a proven technique of traditional pedagogy are still overwhelmingly present. The effect of this approach is reflected by the fact that students of the primary and secondary schools in French language have not mastered neither communicative nor pragmatic knowledge of the French language.

By showing examples from classes of French language, some possibilities of the application of action-oriented approach are highlighted, which represent a compromise between the traditional and the new techniques. The teacher reaches by himself this compromise, which is called a “didactic bridging”, depending on the context in which the teaching takes place, and, bearing in mind the maximalistic goals of action-based approach, initiates the students to achieve the minimum “communic’action” results in the adoption of French as a foreign language.

Keywords: action-oriented approach, task, exercise, action, speech, communic’action competence, didactic bridging

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
Др Зорана Ђинђића 2.
21000 Нови Сад
Tel: +381214853900
www.ff.uns.ac.rs

Штампа и повез

 Нови Сад
телефон: 021/499-088, 499-461

Тираж
150

CIP – 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: Владислава Гордић Петковић, Душан Маринковић – 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

COBISS.SR-ID 16115714