

SIRIN

STUDIA ROMANICA

Directrice : Andrea Nagy

de DEBRECEN

UN SIÈCLE DE DIALOGUES

Actes du Colloque à l'occasion
du centenaire du Département de Français
de l'Université de Debrecen
31 août – 1^{er} septembre 2023

Textes réunis par
Andrea Nagy et István Csúry

HORS SÉRIE

Studia Romanica
de Debrecen
Directrice : Andrea Nagy
Hors série

UN SIÈCLE DE DIALOGUES

Actes

du Colloque international à l'occasion du centenaire
du Département de Français de l'Université de Debrecen
31 août – 1^{er} septembre 2023

Textes réunis par
Andrea Nagy et István Csűry



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2024

Maquette :

JÓZSEF VARGA

Relecture :

VILMOS BÁRDOSI, ISTVÁN CSŰRY, CHARLOTTE DUMONT,
TÍMEA GYIMESI, SÁNDOR KÁLAI, SÁNDOR KISS,
KRISZTINA MARÁDI, ANDREA NAGY, ALIX PASQUINI, FRANCISKA SKUTTA,
ANNA SZABÓ, GÉZA SZÁSZ, ILDIKÓ SZILÁGYI

Rédacteurs :

ANDREA NAGY, ISTVÁN CSŰRY

© A szerkesztők

© A szerzők

© Debreceni Egyetemi Kiadó • Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISSN 2062-879X

ISBN 978-963-615-212-3 (print)

ISBN 978-963-615-152-2 (pdf)

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
dupress.unideb.hu

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi

Borítóterv: Varga József

A nyomdai munkálatokat

a Debreceni Egyetemi Kiadó nyomdája végezte 2024-ben

TABLE DES MATIÈRES

István CSÚRY	
Présentation	7
CÉRÉMONIE PROTOCOLAIRE	9
Andrea NAGY	
Discours inaugural du colloque	
<i>Un siècle de dialogues</i>	11
Pierre PEDICO	
Compliment du directeur de l'Institut Français de Budapest	15
Dávid SZABÓ	
Compliment du directeur du Centre Interuniversitaire d'Études Françaises	17
LINGUISTIQUE	19
Vilmos BÁRDOSI	
Épater la galerie	
<i>Les phrasèmes du jeu de paume comme héritage linguistique</i>	21
Edit BORS	
Le point sur l'interdisciplinarité en sciences du langage	41
István CSÚRY	
Les sciences du langage dans les études françaises	
<i>Enseignement, recherches, connexions et tendances évolutives</i>	53
Zsuzsanna GÉCSEG	
Variétés de prononciation du français du début du 17 ^e siècle	
<i>Une étude de cas</i>	69

Márton Gergely HORVÁTH

« La famille ils sont pas du tout prêts à ça »

Discordances de marques entre élément disloqué et pronom de reprise 83

Sándor KISS

Style, structure et forme : concepts fuyants et indispensables. 101

Petra KÓNYA

Analyse comparative des particularités phonostylistiques du discours politique 111

Máté KOVÁCS – Dávid SZABÓ

Les noms propres devenus noms communs dans l'argot commun des jeunes Hongrois 129

Krisztina MARÁDI

Les défis de la traduction des contes pour enfants 143

Andrea NAGY

Traduction française de phrases emphatiques hongroises
Analyse comparative des traductions humaines et automatiques 155

Linda NÉMETH

Remarques sur la traduction du *Livre des animaux* de Brunet Latin
De l'ancien français au hongrois, une traduction à la loupe 173

Franciska SKUTTA

Autour de l'année 1923
Quelques tendances dans la linguistique française de l'époque 187

Gábor TILLINGER

Les dictionnaires français–hongrois du XIX^e siècle
Huit dictionnaires oubliés 201

LITTÉRATURE	221
Katalin BÓDI	
La possibilité d'une utopie littéraire	
<i>Michel Houellebecq : La Possibilité d'une île</i>	223
Andreea-Roxana DOBRESCU	
Les défis des récits de filiation ou les « mutations » de la littérature (auto)biographique	235
Anne-Simone DUFIEF	
Redécouvrir le théâtre du second dix-neuvième siècle (1850–1900) ...	249
Pierre-Jean DUFIEF	
Éditer les correspondances d'écrivains et d'artistes	
<i>Panorama d'un demi-siècle de travaux</i>	275
Carme FIGUEROLA	
L'écriture collaborative en France au XIX ^e siècle : un phénomène méconnu.	293
Erika FÜLÖP	
Debrecen-Paris, AR : fragments d'une histoire franco-hongroise de la poésie numérique	307
Claudiu GHERASIM	
Défis de l'écriture-palimpseste : le cas de Camille de Toledo	323
Sándor KÁLAI	
Les romans policiers de Louis Lucien Rogger	339
Ramona MALITA	
Une analyse herméneutique de l'ekphrasis	
<i>Le cas du roman La Porte du voyage sans retour de David Diop</i>	355

Zsófia PAVLOVICS

Décisions cruciales et symboles bibliques dans *Éléazar ou la source et le buisson* de Michel Tournier 371

Ildikó SZILÁGYI

Guillevic en Hongrie 385

Ágnes TÓTH

L'art pictural dans la littérature fantastique de Belgique 403

FAITS DE CULTURE 417

Viktória BÁBA

Calme impossible

Les traumas de la fuite et du camp d'internement des femmes de sud de la France dans l'œuvre littéraire d'Elisa Reverter i López 419

Krisztián BENE

Un dialogue contradictoire

Prisonniers de guerre français en Hongrie, prisonniers de guerre hongrois en France en 1944–1945 435

Ádám László KISS

Diplômés et mémoires de fin d'études de français à l'Université de Debrecen, 1920–2023 449

Paula PRESCOD

Le Web 2.0 et la conscience culturelle 463

PRÉSENTATION

István CSÚRY

Université de Debrecen
Département de français

Avec le présent volume, le Département de français de l'Université de Debrecen s'offre le luxe de publier un recueil de *mélanges* en son propre honneur. Les études recueillies sont, en effet, les fruits du colloque *Un siècle de dialogues* organisé à l'occasion du centenaire de notre département. Cet anniversaire, célébré par toute une série de manifestations en 2023 à Debrecen, a marqué un jalon symbolique important dans l'histoire de notre institution, vécue à travers des époques pleines de bouleversements.

Ce volume, qui s'inscrit dans la longue tradition des *Studia Romanica de Debrecen*, série des publications du Département, est non seulement le signe de la vitalité des études françaises à Debrecen parmi des conditions toujours plus difficiles mais aussi le reflet de l'intensité et de la diversité de nos incessants dialogues avec nos homologues en Hongrie aussi bien qu'à l'étranger. C'est de l'étendue et de la profondeur des réflexions de ce monde de chercheurs sur la langue, la littérature et la culture françaises que témoignent les contributions sélectionnées qui suivent.

Tout en suivant les sections du colloque, les études du présent volume se répartissent en trois parties, consacrées respectivement à la linguistique et à la littérature françaises ainsi qu'à des faits de culture. Reflétant les grands axes traditionnels de nos recherches, cette organisation tripartite s'accommode cependant de moins en moins bien avec l'interdisciplinarité croissante en sciences humaines, comme en témoigne plus d'une étude du volume.

Nous avons souhaité conserver un peu, tant que faire se peut, de l'atmosphère particulière du colloque même sur ces pages en reproduisant sans modifications les allocutions d'ouverture et les conférences plénières.

À ce propos, les rédacteurs tiennent à remercier leurs partenaires dont les contributions spirituelles aussi bien que matérielles ont rendu possible la réalisation de ce projet commémoratif du centenaire : les participants du colloque et les auteurs du présent volume en premier lieu, bien sûr, mais aussi tous les collègues ayant concouru au succès de l'organisation et aux travaux éditoriaux, tout comme l'Université de Debrecen et, plus particulièrement, sa Faculté des Sciences Humaines ainsi que l'Institut français de Budapest.

Nous avons choisi un titre d'un optimisme provocant voulu pour l'exposition présentant l'histoire du département : *Les premiers cent ans*. C'est dans ce même esprit que nous publions ces *mélanges* en tant qu'une invitation à poursuivre l'aventure intellectuelle commune des hautes études de français à Debrecen.

**CÉRÉMONIE
PROTOCOLAIRE**

DISCOURS INAUGURAL DU COLLOQUE

UN SIÈCLE DE DIALOGUES

Andrea NAGY

directrice du Département de Français de l'Université de Debrecen

*Monsieur le Vice-Président, Monsieur le Doyen,
Messieurs les Directeurs, Chers Collègues et Amis,*

Nous célébrons aujourd'hui un anniversaire qui est un événement exceptionnel, non seulement dans la vie d'un individu, mais également dans la vie d'une institution : le Département de Français de l'Université de Debrecen fête cette année son centième anniversaire.

L'enseignement de la langue et de la culture françaises au sein de notre université est aussi ancien que l'université elle-même. En 1914, au début de l'activité de notre institution, bien que le Département de Français n'ait pas encore été établi en tant qu'unité autonome, la direction de l'université avait déjà sollicité des lecteurs pour l'enseignement de la langue française. Cependant, la direction de l'époque de la Faculté ne jugeait pas cela suffisant, et elle considérait la création du département de français comme une tâche urgente. Cela est attesté dans le procès-verbal du Conseil de la Faculté en date du 26 novembre 1915, où il est écrit : « le besoin le plus sensible dans l'organisation actuelle de la Faculté est une chaire de langue et de littérature française », ainsi que « le Comité considère unanimement la création d'une chaire de langue et de littérature françaises comme la question et la requête les plus essentielles ». En raison des tumultes de l'histoire, il fallut attendre

jusqu'en 1923, date de la nomination de János Hankiss en tant que professeur d'université, pour que cela se réalise.

C'est donc la date de la naissance du Département de Français indépendant, que nous célébrons cette année par une série d'événements culturels et scientifiques. Ce colloque s'inscrit dans le cadre de cette célébration, par laquelle nous, modestes travailleurs de l'industrie du savoir d'aujourd'hui, souhaitons honorer la mémoire de nos savants prédécesseurs qui ont marqué de leur empreinte plus d'un domaine en sciences du langage et en littérature, gagnant la reconnaissance de leurs pairs en Hongrie et bien au-delà de ses frontières. Leur esprit brillant, leur érudition, leur ouverture d'esprit, leur profond humanisme ont fait du Département un véritable centre intellectuel français, l'un des piliers des études françaises en Hongrie, et ont joué un rôle déterminant dans la formation des valeurs, de la vision du monde et des carrières futures de générations d'étudiants.

Le titre de notre colloque, « Un siècle de dialogues », renvoie, d'une part, à un dialogue constant avec notre passé : il vise à mettre en avant l'impact continu des travaux de nos grands professeurs dans les études françaises, à souligner les points de convergence avec leurs travaux, et même à reconnaître les dettes que nous avons envers eux.

Parallèlement, ce colloque se veut aussi un forum d'échange d'idées portant sur les défis scientifiques, éducatifs et institutionnels de notre époque, qui bouleversent dès à présent en profondeur les études françaises dans nos universités, tant dans le domaine de l'enseignement que dans celui de la recherche, en Hongrie comme à l'étranger. En effet, au cours de son histoire centenaire, le Département de Français de Debrecen a toujours été un lieu de contacts et d'échanges scientifiques et culturels. Il a une longue tradition bien établie de coopération éducative, scientifique et culturelle avec des universités et institutions de recherches principalement en Hongrie et en France, mais aussi dans de nombreux autres pays, qu'ils soient francophones ou non. Le présent colloque entend poursuivre ce dialogue mutuellement enrichissant entamé il y a un siècle.

Mesdames et Messieurs, en cette occasion solennelle, je tiens à rendre hommage à la mémoire de nos grands prédécesseurs, et à exprimer ma profonde gratitude envers tous les anciens et actuels collaborateurs : enseignants, lecteurs, bibliothécaires, responsables administratifs, ainsi que

les étudiants engagés et passionnés du Département de Français de Debrecen. Leur dévouement envers la langue et à la culture françaises, leur amour pour elles et leur travail assidu ont donné naissance au département, l'ont façonné de générations en générations, ont assuré son rayonnement, et continuent à le nourrir aujourd'hui.

En ce jour de célébration, je tiens également à remercier du fond du cœur tous ceux qui sont ici présents, éminents représentants des départements frères de Hongrie, des universités partenaires de France, d'Espagne, de Roumanie et de Suède, ainsi que les illustres représentants de l'Institut Français de Budapest et de la Présidence de l'Université de Debrecen, qui ont bien voulu honorer notre colloque de leur présence. Votre participation solennise cet événement marquant de l'histoire du Département de Français de Debrecen, nous vous en sommes sincèrement reconnaissants. Votre contribution enrichira nos échanges et insufflera une énergie nouvelle pour nos cent prochaines années à venir.

C'est dans cet espoir que j'ouvre ce colloque commémoratif et je vous souhaite, chers collègues, des échanges fructueux, des discussions inspirantes et des moments inoubliables tout au long de ce colloque. Que ces jours renforcent nos liens et nourrissent notre passion commune pour la langue et la culture françaises.

COMPLIMENT DU DIRECTEUR DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE BUDAPEST

Pierre PEDICO
directeur, conseiller de coopération et d'action culturelle
Institut Français de Budapest

*Monsieur le Recteur, chers organisateurs,
chers enseignants-chercheurs, chercheurs et doctorants, chère Andrea,*

C'est avec une grande joie que je salue l'ouverture de ce colloque international *Un siècle de dialogues* qui célèbre le centenaire du Département de Français de l'Université de Debrecen.

L'Université de Debrecen est un acteur de premier plan de la francophonie en Hongrie et un partenaire de grande qualité pour l'Institut français. Je vous remercie de votre participation à ce colloque qui joue un rôle essentiel dans l'avancement des connaissances sur les études françaises et dans la valorisation du dialogue scientifique.

Je tiens à exprimer ma gratitude à tous les organisateurs, aux membres du comité scientifique et aux partenaires qui ont rendu ce colloque international possible. Je voudrais tout particulièrement remercier Andrea Nagy, Directrice du Département de Français et tous les membres du Comité d'organisation pour l'organisation de ce colloque. Chère Andrea, je voudrais souligner l'importance et la qualité du travail que vous fournissez au quotidien avec les étudiants et avec l'Alliance française de Debrecen. Vous assurez le dynamisme de la langue française et des cultures francophones dans toute la région et vous faites toujours un très bel accueil, au sein du département, aux jeunes lecteurs de la Fondation franco-hongroise pour la jeunesse.

Je me réjouis de voir dans le programme de cette célébration des 100 ans du Département de français une réflexion sur l'avenir des études de français. Le lieu s'y prête parfaitement par sa grande ouverture et la qualité de son accueil puisque plus de 20 % des étudiants de l'Université de Debrecen viennent de l'étranger, soit 6 000 étudiants environ venus de plus de 100 pays différents pour suivre des formations en anglais et en français. De plus, le Département de français a su tisser des liens avec les entreprises et le milieu économique de la région ce qui donne une perspective supplémentaire et des opportunités pour les futurs diplômés de l'Université de Debrecen.

Mesdames et Messieurs, je vous souhaite des rencontres enrichissantes et un excellent colloque et je souhaite un bel avenir au Département de français de l'Université de Debrecen.

COMPLIMENT DU DIRECTEUR DU CENTRE INTERUNIVERSITAIRE D'ÉTUDES FRANÇAISES

Dávid SZABÓ

directeur

Centre Interuniversitaire d'Études Françaises,
Université Eötvös Loránd de Budapest

Chers/Chères Collègues, Chers/Chères Ami.e.s,

C'est un grand plaisir pour moi d'être de nouveau parmi vous. Chaque fois que j'arrive à Debrecen, j'ai ce plaisir de me retrouver parmi des collègues et amis avec qui nous sommes liés par les liens de nombreuses expériences professionnelles et personnelles communes. Des colloques, des publications, un grand nombre de projets.

Je dirige un centre dont la vocation est de servir de relais entre les différents départements et filières français et francophones de Hongrie. Ce travail n'aurait aucun sens sans des partenaires comme nos amis de Debrecen.

Le Département de français de Debrecen fête ses cent ans. C'est un moment tout particulier dans la « vie » d'un établissement.

Tout en vous souhaitant bon anniversaire, je vous souhaite bon courage pour les cent prochaines années !

LINGUISTIQUE

ÉPATER LA GALERIE

LES PHRASÈMES DU JEU DE PAUME COMME HÉRITAGE LINGUISTIQUE

Vilmos BÁRDOSI

Université Eötvös Loránd de Budapest

Résumé : Les phrasèmes (locutions, proverbes) sont les trésors culturels de chaque langue. Ils traversent les générations. Tous les domaines de la vie ont joué et continuent de jouer un rôle dans leur développement et leur survie. Outre le trésor culturel européen commun (Bible, mythologie, histoire, littérature), les domaines tels que la pêche, la chasse, la guerre, les métiers, les superstitions, la musique et aussi le sport sont souvent à l'origine des phrasèmes. L'ancêtre du tennis moderne, le sport qui s'appelait au Moyen Âge *jeu de paume*, avec sa charge lexicoculturelle importante, peut être également considéré comme un élément substantiel du patrimoine historique et culturel de la France et persiste dans la mémoire collective des Français. Et ce jeu, ce sport a laissé des empreintes profondes et durables aussi dans le lexique du français, notamment dans le domaine des expressions figées. La présentation qui suit n'examinera que quelques phrasèmes (par exemple *épater/amuser la galerie, rester sur le carreau, tomber à pic*) qui sont utilisés de nos jours aussi dans la langue de tous les jours et qui trouvent leur origine dans le jeu de paume médiéval tout en excluant par conséquent la terminologie spécialisée (*amortie téléphonique, court croisé, roue de bicyclette, service à la cuillère*) et banalisée (*faute provoquée, jeu décisif, terre battue*) du tennis moderne.

Mots-clés : étymologie ; histoire de la langue ; lexicologie ; phraséologie.

Épater la galerie. The idiomatic expressions of “jeu de paume” as a linguistic heritage – abstract: Idiomatic expressions (sayings, proverbs) are cultural treasures

of every language. They span generations. All areas of life have played and continue to play a role in their development and survival. In addition to the common European cultural treasure trove (Bible, mythology, history, literature), areas such as fishing, hunting, war, trades, superstitions, music and also sport are often at the origin of idiomatic expressions. The forerunner of modern tennis, the sport known in the Middle Ages as “*jeu de paume*”, with its significant lexicultural charge, can also be considered a substantial part of France’s historical and cultural heritage, and persists in the collective memory of the people of France. And this game, this sport, has also left deep and lasting imprints on the French lexicon, particularly in the area of fixed expressions. The following presentation will examine just a few idiomatic expressions (e.g. *épater/amuser la galerie, rester sur le carreau, tomber à pic*) that are also used today in everyday language and that have their origins in the medieval *jeu de paume*, while consequently excluding the specialised terminology (*amortie téléphonée, court croisé, roue de bicyclette, service à la cuillère*) as well as the commonplace terminology (*faute provoquée, jeu décisif, terre battue*) of modern tennis.

Keywords: etymology; history of language; lexicology; phraseology.

1. Introduction

Je voudrais tout d’abord féliciter le Département de français de l’Université de Debrecen et les organisateurs, en particulier Andrea Nagy, d’avoir pris l’initiative d’organiser ce colloque commémoratif à l’occasion du centenaire de l’existence du département. Cent bougies, cela mérite d’être soufflées. Bravo et félicitations à tous.

Personnellement je suis très content de pouvoir présenter aujourd’hui un sujet qui réunit deux de mes passions de toujours, à savoir le sport, et en particulier le tennis que j’exerce depuis l’âge de six ans, et la phraséologie, l’étude des gallicismes, des phrasèmes, « l’*élixir le plus savoureux de notre terroir* » – comme disait Paul CLAUDEL (1925 : 569) –, pilier important du patrimoine linguistique et culturel du français et qui est le champ principal de mes recherches depuis 40 ans.

Dans la première partie de mon exposé, je présenterai rapidement l’importance historique et culturel du jeu de paume, ancêtre médiéval du tennis moderne, importance qui se manifeste, entre autres, dans les événements

historiques, la littérature, les arts et, bien sûr, dans la langue. Ce dernier aspect sera le sujet de la deuxième partie de mon exposé.

2. Du jeu de paume au tennis moderne¹

2.1. *Les débuts d'un nouveau jeu*

Le *jeu de paume*, dit antérieurement *jeu de la paume* (REY 1992 : 1455, REY 2005 : 1310–1311, 1462), ancêtre direct du tennis moderne et cousin éloigné de la *pelote basque*, est un sport pratiqué en Europe depuis l'Antiquité tardive et ayant connu son âge d'or en France du XIV^e au XVIII^e siècle avant de tirer sa révérence. Mais même aujourd'hui, il y a quelques 300 personnes qui pratiquent le jeu de paume en France. Il est plus vivace en Angleterre. Si l'on associe son nom au **serment du Jeu de paume** à Versailles du 20 juin 1789, un des événements majeurs du début de la Révolution française chanté aussi par André Chénier dans son poème *Le jeu de paume* et au **Jeu de Paume**, célèbre lieu d'exposition parisien, ce n'est pas par hasard : le jeu de paume a laissé son empreinte plus qu'on ne le croit !

On considère que le jeu de paume est né au XII^e siècle dans l'esprit de quelques moines français désirant faire un peu d'exercice.² Entre les murs du cloître, ceux-ci jouaient avec un *éteuf*³, une petite balle en étoffe qu'ils s'amusaient à renvoyer avec la paume de la main. Le nom de ce nouveau jeu

¹ Cet aperçu s'inspire entre autres des études suivantes : ALTMANOVA 2012, FRANKLIN 1921, FRANCK 2019, FRAYSSE 2022, GÁSPÁR 2007, PRUVOST 2018.

² Cf. par exemple GUMBRECHT 2022 : 83.

³ « L'éteuf est constitué de poils de chien ou de rognures d'étoffes, bien tassées, placée dans une première toile, enserré de ficelle et finalement enfermé dans une pièce de toile blanche. C'est l'autorité royale qui fixe les normes de fabrication. En 1480, Louis IX en définit le poids et la composition. La tentation est grande de frauder, et certains paumiers ou dits comme tels, n'hésitent pas à remplacer la bourre de l'éteuf par des matériaux divers, parfois même des pierres, ce qui provoque des accidents mortels. Le frère de Montaigne décédera des suites d'une blessure provoquée par une de ces contrefaçons. » [Consulté le 18.08.2023]. Disponible à l'adresse : <http://chinon-cap2014.over-blog.com/2014/03/le-jeu-de-paume-un-atout-touristique-majeur-pour-chinon.html> – Le terme de *balle*, dérivé de l'italien *balla*, ne sera utilisé qu'à partir de 1534.



Figure 1. Le Jeu royal de la paume (HULPEAU 1632 : 1)

était alors trouvé. Tout comme son successeur le *tennis*, la paume consiste ainsi à se renvoyer l'éteuf au-dessus d'un filet.⁴ Le joueur chargé de l'ouverture du jeu criait juste avant de lancer la balle *tenez* – prononcé en ancien français [tene(t)z] – ‘tenez, attrapez la balle’. Cet impératif du verbe *tenir* et le jeu inventé en France va s’implanter Outre-Manche après la défaite d’Azincourt, en 1415 : le duc d’Orléans, cousin de Charles VI, est emprisonné au château de Wingfield mais peut jouer à la paume... ce qui permet de faire connaître le jeu à la noblesse et à la bourgeoisie anglaises. Ironie de l’histoire : c’est aussi un Wingfield (Walter Clopton), en 1874, qui inventera les règles du tennis – « *tene(t)z* » – moderne qui détrônera le jeu de paume...

Dans son drame *Henri V* (I, 2), William Shakespeare mentionne aussi le jeu de paume. Les ambassadeurs du Dauphin de France apportent à Henri un tonneau plein de trésors. Mais ce que le tonneau contenait était en fait une allusion voilée au fait que le Dauphin considérait le monarque anglais comme un joueur de tennis plutôt que comme un roi.

LE ROI, à Exeter.

EXETER.

LE ROI.

– Quels sont ces trésors, mon oncle ?

– Des **balles de paume**, mon suzerain.

– Nous sommes bien aise que le Dauphin soit avec nous si plaisant ; nous vous remercions et de ce présent et de vos peines. Quand nous aurons assorti nos raquettes à ces balles, nous voulons, par la grâce de Dieu, jouer un coup à enlever à la volée la couronne de son père. Dites-lui qu’il a engagé une partie avec un lutteur qui avec ses chasses bouleversera toutes les cours de France.

Pendant longtemps, ce sport inédit a été joué à main nue, puis, à partir du XIII^e siècle, avec un gant en cuir afin de protéger la main qui frappe la balle. Mais la pratique devenant trop douloureuse, on invente le *battoir*, une planche pleine en bois, servant à renvoyer la balle, bien que cette technique n’assure pas réellement un jeu précis.

⁴ « Au début les camps étaient séparés par une corde d’où pendait une simple frange qui n’allait pas jusqu’à terre. Il en résultait de fréquentes discussions pour savoir si la balle était passée dessus ou non. L’invention du filet mit fin aux disputes. » (ROLLAN-RENEAUD 1995 : 6).

La première mention d'une *raquette* pour jouer au jeu de paume date de 1505. À la différence du battoir, elle possède un cordage d'abord en diagonale en chanvre ou en boyau. Sur le portrait du roi de France Charles IX, à l'âge de deux ans (1552), on voit la plus ancienne représentation iconographique de la raquette avec cordage transversale.⁵ Remarquons au passage qu'au XVI^e siècle, le cordage en diagonale a donné naissance à la mode de la *coiffure en raquette* comme on le voit aussi sur un portrait de Catherine de Médicis fait par Louis-Marie Lanté (1827).⁶

Le joueur de paume s'appellera pendant quelque temps *le paumier* ou *paumiste*. Ces termes sont également utilisés pour les fabricants de balles. Les rôles de la taille pour la ville de Paris de 1292 indiquent qu'il s'y trouvait alors 13 paumiers fabricants de balles. À titre de comparaison, à la même période Paris n'avait que 8 libraires et un seul marchand d'encre ! C'est dire l'importance du jeu de paume déjà au XIII^e siècle.

Le jeu se répartira bientôt en deux disciplines qu'on distingue bien sur une planche de COMENIUS dans son *Orbis pictus* (1658 : 270) : la *courte paume*, qui se joue dans une salle à galerie appelée *le tripot*, et la *longue paume*, qui se joue à l'extérieur.

À l'abri du mauvais temps, la courte paume était pratiquée au-dessus d'un filet par la noblesse française, qui laisse aux plus pauvres, aux « vilains » le soin de jouer à la longue paume, une variante qui se pratiquait sans filet et en plein air. Les deux termes sont déjà enregistrés dans l'article *paume* des grands dictionnaires du XVII^e siècle (RICHELET 1680, FURETIÈRE 1690, *Dictionnaire de l'Académie française* 1694). Seul celui de FURETIÈRE ([1690] 1978 : t. III, H2) mentionne le concept d'honnêteté, référence importante de l'époque (« La paume est un exercice honnête et permis par les lois, dont les différends se peuvent régler en Justice ») qui figurait déjà dans les statuts que Charles IX a accordé à la communauté des paumiers en mars 1571 (cité par ALTMANOVA 2012 : 226) :

⁵ Cf. <https://pictura-prints.com/product/charles-ix-king-of-france-portrait-tennis-p-13-charles-maximilian-duc-dorleans-en-lage-de-2-ans-lord-gower-after-clouet-1875/> [Consulté le 05.02.2023].

⁶ Cf. <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/catherine-de-medicis-queen-of-france-wife-of-king-henry-ii> [Consulté le 05.02.2023].

☉:☉:(270):☉:☉

CXXXIII.

Ludus Pilæ.



Das Ballspiel.

Figure 2. Comenius : Orbis pictus, Ludus Pilæ, planche CXXXIII

Le jeu de paume est l'un des plus honnêtes, dignes et salubres exercices que les princes, grands seigneurs, gentilshommes et autres notables personnages peuvent prétendre, et qui est aujourd'hui autant ou plus usité et fréquenté que nul autres.

Remarquons au passage que la raison pour laquelle ces « lieux entourés de murs, aménagés pour jouer au jeu de paume » s'appelaient les *tripots*, est que les parties entre les nobles faisaient souvent l'objet d'enjeux, parfois de grosses sommes. Et le *TLFi* nous apprend que le mot *tripot* était utilisé à l'époque aussi au sens de « pièce, local transformé temporairement en salle de jeux clandestine ». Ce sens est bien attesté dans *Le Grand Testament* de François VILLON (CLXXII).

CLXXII.⁷ – Des testamens qu'on dit le maistre / De mon fait n'aura quid ne quod ; / Mais ce sera ung jeune prebstre, / Qui se nomme Colas Tacot. / Voulentiers beusse à son escot, / Et qu'il me coustast ma cornette ! / S'il sceust jouer en ung **trippot**, / Il eust de moy le Trou Perrette.

CLXXXIV⁸ – Des testaments qu'on dit le Maître / De mon fait n'aura quoy ne quot, / Mais ce sera un jeune prêtre / Qui est nommé Thomas Tricot. / Volontiers busse à son écot, / Et qu'il me coûtât ma cornette ! / S'il sût jouer en un **tripot**, / Il eût de moi le Trou Perrette.

172⁹ – És Testamentum-mesterem? /Neki nem jár se quid se quod. / Inkább egy ifjú pap legyen: / Thomas Tricot-ra gondolok. / A sapkám maradhatna ott, / ha a költségré ihatnám, / s ha a vonzanák a **lebujok**, / a Perette Lyuká-t neki adnám.

Au début, les dimensions et la forme du terrain étaient variables. Il n'y avait pas de règles fixes, uniformes. Des paris pouvaient être placés sur le jeu. Et quand il y a de l'argent qui est en jeu, cela peut bien entendu entraîner

⁷ VILLON 1876 : 97.

⁸ VILLON 1973 : 155.

⁹ VILLON 1959 : 253.

des disputes, des bagarres et parfois même des tragédies, comme c'était par exemple le cas du peintre italien Le Caravage.¹⁰

Pendant le jeu, les *points* étaient comptabilisés un par un, mais à chaque unité inscrite, le joueur, d'abord situé à 60 pieds du filet, devait se rapprocher pour servir. Le premier point donnait ainsi le droit d'avancer de 15 pieds. Idem pour le deuxième, ce qui faisait 30 pieds au total. Au troisième point, le joueur pouvait de nouveau se rapprocher, mais de 10 pieds seulement pour ne pas être trop proche du filet. Il avait donc gagné 40 pieds. Ce décompte de placement a inspiré la façon assez bizarre de compter les points (15, 30, 40 et jeu) utilisée au tennis moderne.¹¹ Par ailleurs, les termes anglais *deuce* 'un score de 40 points où l'un des joueurs doit gagner par deux points pour que le jeu se termine' et *love game* ('jeu blanc') viennent aussi de l'ancien français : dans le premier on reconnaîtra le chiffre *deux* (*être à deux [points] du jeu*), dans le deuxième le mot *œuf* qui décrit l'apparence du zéro sur le tableau d'affichage.

2.2. *Le jeu de paume, jeu des rois, roi des jeux*

Dès le XIII^e siècle, le peuple français s'adonne entièrement à ce nouvel amusement : on voit dans les tripots ou dans la rue des paumiers de toutes les

¹⁰ Le 28 mai 1606, alors que toute la ville fête le couronnement du pape Paul V, Le Caravage, accompagné d'amis, se querelle en pleine rue avec un jeune noble à la réputation sulfureuse, Ranuccio Tomassoni... et le tue. Le conflit ayant dégénéré en duel à quatre contre quatre, le peintre lui aurait mortellement transpercé la cuisse. Selon certains, le différend aurait eu pour objet une prostituée. Pour Giovanni BAGLIONE ([1642] 1733 : 131 et BINDÉ 2022), il s'agit d'une partie de jeu de paume – une dette de match de 10 écus, précise en 1672 un autre biographe, Giovanni BELLORI (1672 – cité d'après BINDÉ 2022). Le Caravage lui-même blessé, quitte Rome en catastrophe. Condamné à mort par contumace par le pape, l'artiste est en cavale.

¹¹ Jean Gosselin, bibliothécaire du roi de France, décrit la méthode de comptage utilisée jusqu'à ce jour dans son ouvrage intitulé *La signification de l'ancien jeu de cartes pythagorique et la déclaration de deux doutes qui se trouvent en comptant le jeu de la paume* (1582), dans lequel il mentionne aussi plusieurs coutumes intéressantes de l'époque. Ainsi par exemple, le vainqueur devait inviter son adversaire vaincu ou l'arbitre décidait des points litigieux par le vote du public [GÁSPÁR 2007 : 29].

classes sociales, mais également des femmes¹² et des enfants. Ce jeu prenant de l'ampleur au détriment du travail, Philippe le Bel, au XIII^e siècle, promulgue un édit interdisant ce plaisir. Mais l'édit n'est guère respecté, le succès va croissant. En 1397, le prévôt de Paris autorise le jeu, mais seulement le dimanche, car « plusieurs gens de métier et autres du petit peuple quittaient leur ouvrage et leur famille pendant les jours ouvrables » pour jouer à la paume. L'engouement pour la paume continue. « Roi des anciens jeux français non militaires » (JUSSERAND 1901 : 240), le jeu de paume devient aussi le jeu des rois...

Cependant, une malédiction va frapper plusieurs têtes couronnées. En juin 1316, Louis X le Hutin meurt à la suite d'une partie de paume dans les fossés du château de Vincennes après avoir pris froid. En avril 1498, à Amboise, le roi Charles VIII prend par la main de la reine pour la conduire à une partie de paume qui devait se jouer dans les fossés du château, mais il se cogne la tête à un linteau de porte, s'écroule plus tard et meurt pendant la partie qu'il regardait. En 1506, le roi Philippe le Beau, après deux mois de règne, meurt d'une fièvre typhoïde, en jouant à la paume, après avoir transpiré sans s'hydrater.

Les grandes années de la paume commencent avec François I^{er} qui adore ce divertissement. En 1527, il officialise la pratique professionnelle du jeu de paume qui, désormais légitime, envahit Paris, si bien que l'on ne compte pas moins de 1 800 tripots et terrains en plein air dès le XVI^e siècle en France. Les tripots abritent des salles de paume mais aussi des maisons de jeux...où on peut *paumer* ('perdre') *son argent*, à cause des paris.

En 1537, François I^{er} octroie aux maîtres-paumiers, qui fabriquent les esteufs, le monopole de leur vente. Son fils, Henri II excelle au jeu, Charles IX l'aime passionnément, Henri IV a la réputation d'être constamment présent dans la salle de paume.

¹² « En 1427, une dénommée Margot native du Hainaut joue mieux que la plupart des hommes et parvient à défaire presque tous ses adversaires masculins ! [...] Anne de Beaujeu, fille de Louis XI, réussit à battre le futur Louis XII. Celui-ci, mauvais joueur, l'insulta de très vilaine manière ! [Consulté le 18.08.2023]. Disponible à l'adresse : <http://chinon-cap2014.over-blog.com/2014/03/le-jeu-de-paume-un-atout-touristique-majeur-pour-chinon.html>

Mais Montaigne et Rabelais en sont aussi de fervents amateurs. Ce dernier en fait mention à plusieurs reprises dans son *Gargantua*. Le dernier chapitre (chapitre 58) de celui-ci donne une belle description du jeu.

Pour ma part, je pense qu'aucun autre sens n'y est enclos qu'une description du jeu de paume en termes obscurs. Ceux qui poussent les gens à s'affronter, ce sont les organisateurs de rencontres, qui sont en général des amis; après les deux premiers services, celui qui était sur le terrain en sort et un autre y entre. On se fie au premier qui dit si la balle est passée en dessus ou en dessous du filet. Les eaux, ce sont les sueurs; les cordes des raquettes sont faites de boyaux de moutons ou de chèvres; la machine ronde, c'est la pelote ou la balle. Après la partie, on se réconforte devant un feu clair et l'on change de chemise puis on banquette volontiers, mais ceux qui ont gagné le font de meilleur cœur que les autres. Et grand' chère !

Tout au début de son roman *La princesse de Clèves*, Madame de LA FAYETTE ([1678] 1820 : 1) évoque aussi le jeu de paume en rapport avec le roi Henri II :

La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri II. Ce prince était galant, bien fait, et amoureux : quoique sa passion pour Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, eût commencé il y avait plus de vingt ans, elle n'en était pas moins violente, et il n'en donnait pas des témoignages moins éclatants. Comme il réussissait admirablement dans tous les exercices du corps, il en faisait une de ses plus grandes occupations : c'était tous les jours des parties de chasse et de paume, des ballets, des courses de bagues, ou de semblables divertissements.

Elle parle également du duc de Nemours qui s'adonnait à ce jeu avec le roi (LA FAYETTE [1678] 1820 : 88) : « Peu de jours avant l'arrivée du duc d'Albe, le roi fit une partie de paume avec M. de Nemours, le chevalier de Guise, et le vidame de Chartres. »

Notons au passage qu'il existe une dimension hongroise intéressante dans l'histoire du jeu de paume à la Renaissance. L'humaniste hongrois János

ZsÁMBOKI (Joannes SAMBUCUS) a publié en 1564 un livre d'emblèmes sous le titre de *Emblemata* où figure, entre autres, une gravure sur bois représentant une leçon de tennis (SAMBUCUS 1564 : 133).

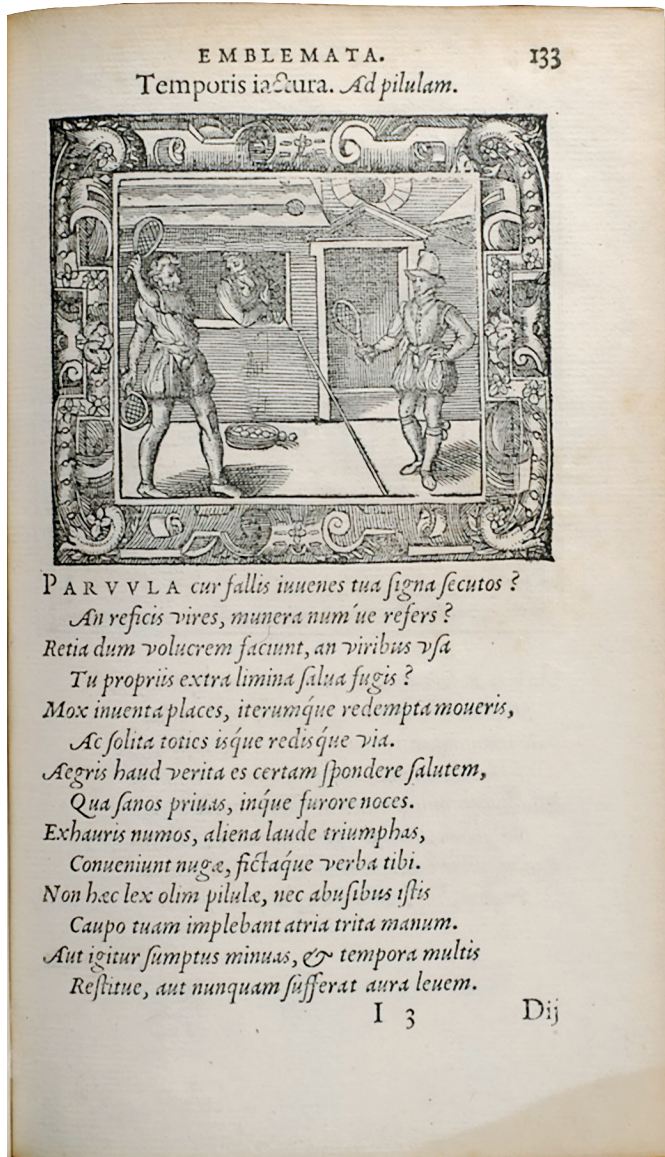


Figure 3. Une leçon de tennis dans *Emblemata* de Joannes SAMBUCUS (János ZSÁMBOKI), 1564

C'est en 1592 que les règles du jeu sont écrites. Deux ans plus tard, les maîtres-paumiers-raquetiers, qui détiennent les secrets de fabrication, créent leur corporation, obtiennent l'exclusivité de vendre balles et raquettes et d'organiser des tournois.

Un voyageur et chroniqueur anglais du nom de Robert DALLINGTON décrit la France dans son livre *The View of Fraunce – Un aperçu de la France telle qu'elle était vers l'an 1598* comme un pays où l'exercice du jeu de paume

est plus en usage [...] que dans toute la chrétienté réunie, [où] tous les pauvres citoyens et artisans y jouent, qui dépensent là, en un jour de fête, au tennis, ce qu'ils ont gagné pendant toute la semaine pour soutenir leur pauvre famille [et où] il y a plus de joueurs [de paume], que de buveurs d'ale [bière en Angleterre]. (DALLINGTON [1604] 1892 : 181–182).

2.3. *Le déclin*

Le jeu de paume connaîtra un véritable âge d'or jusqu'à la moitié du XVII^e siècle. Des premières traces de déclin se font sentir vers 1657, avec une régression du nombre de joueurs et une disparition ou désaffectation de salles de jeu. Ce déclin s'explique par plusieurs facteurs historiques. Tout d'abord, l'aristocratie est surtout sur les champs de batailles lors des guerres civiles entre Louis XIII et sa mère, ou contre les villes protestantes, voire encore avec la Fronde pendant la jeunesse de Louis XIV. Des conflits permanents avec l'Espagne jusqu'au mariage de Louis XIV, ainsi que la guerre de trente ans contribuent également à cet éloignement du jeu. De plus, les grandes épidémies de pestes éloignent la clientèle des lieux publics, et notamment des salles de jeu de paume en tant que lieux où l'on transpire dans des vêtements de location. Les deux rois Louis XIII et Louis XIV vont également s'éloigner du jeu de paume en raison de leurs maladies respectives. Ce dernier, à partir du milieu de son règne, préférera la pratique du billard qui fait moins transpirer. Et les courtisans imitent le roi !¹³ La Révolution, qui éclate peu après le serment du

¹³ Cependant c'est à cette époque que nous devons l'excellent *Art du paumier-raquetier et de la paume* de François Alexandre Pierre de GARSULT (1767) illustré avec de très belles gravures.

jeu de paume, signifie le chant du cygne de la paume. Jugé par trop aristocratique, le jeu est boudé par les nouvelles élites.

Passé de mode, le jeu de paume s'efface peu à peu. Les tripots sont investis pour accueillir la nouvelle tendance de l'époque, le théâtre comique comme par exemple l'*Illustre Théâtre* de Molière, tandis que certains, comme celui des Tuileries, deviennent des musées ouverts au public. Un seul terrain persiste encore aux Champs-Élysées, avant d'être transféré au jardin du Luxembourg, sous l'ordre de l'empereur Napoléon III. Aujourd'hui encore, chaque premier dimanche de septembre, on peut assister à la coupe de Paris en longue paume dans le splendide jardin du Quartier Latin.

3. Les phrasèmes français issus du jeu de paume : héritage culturel et linguistique

La longue persistance du jeu de paume parmi les passe-temps préférés des Français a favorisé l'enracinement de certaines expressions métaphoriques dans le lexique du français.¹⁴ En voici quelques exemples intéressants.

Avoir/prendre l'avantage : 'dominer un adversaire, lui être supérieur'. ◇ La signification concrète – 'être à un point de gagner le jeu' – est toujours utilisée dans le comptage des points au tennis.

Enfant de la balle : 'comédien, acteur, etc. dont les ascendants faisaient le même métier'. ◇ À l'origine, les enfants de la balle étaient les enfants des maîtres paumiers, c'est-à-dire des fabricants de balles, réputés pour leur pratique du jeu depuis leur plus jeune âge. Leur adresse était proverbiale. À partir du XVII^e siècle, les enfants de comédiens utilisant les salles de jeu de paume pour leurs représentations deviennent aussi des enfants de la balle.

Épater la galerie : 'impressionner le public'. ◇ Se disait à l'origine quand un joueur réussissait un beau coup qui épatait les spectateurs regroupés dans la galerie couverte en surplomb entourant en partie la salle de jeu. À partir de la Renaissance, la galerie désigne aussi les spectateurs eux-mêmes.

¹⁴ Sources lexicographiques pour les significations des phrasèmes : *PRi*²⁰²³, *TLFi*, *GR*.

Faire faux bond (à qqn) : ‘ne pas répondre à l’attente de qqn, ne pas tenir sa promesse et notamment ne pas venir à un rendez-vous’. ◇ Déjà au XVI^e siècle, l’expression *jouer un faux bond* était utilisée dans le sens de ‘trahir’. La locution *faire faux bond* est plus tardive et, avant sa signification moderne, elle était un terme technique du jeu de paume. On disait d’une balle qui, lâchée, ne rebondissait pas à l’endroit et de la manière attendus, qu’elle rebondissait, sautait faux. Cela pouvait être dû à un défaut du terrain, mais aussi au fait que l’adversaire donnait un effet spécial au ballon (le lifait ou le coupait).

Faire qqch. par-dessus la jambe : ‘faire qqch. sans y apporter l’attention et le soin nécessaires’. ◇ Il était considéré comme un manque de respect et un mépris de l’adversaire si, pendant le jeu, un joueur frappait négligemment, nonchalamment la balle sous son pied et la renvoyait à l’adversaire, même si cela amusait la galerie. Une caractéristique intéressante de l’expression est que, au fil du temps, l’élément logique originel *par-dessous* a été remplacé par le très similaire mais illogique *par-dessus*.

Jeux de mains, jeux de vilains : ‘Les jeux de main finissent presque toujours mal (parfois en contexte érotique)’. ◇ Joué d’abord à main nue, le jeu de paume évolue à la fin du Moyen Âge vers un jeu de battoirs ou de raquettes. Le battoir et la raquette étant des objets d’un certain prix, leur usage était réservé par définition à la noblesse, les pauvres n’ayant pas les moyens de les acheter. Pour les vilains, le jeu reste donc un jeu de main. Selon le *Grand Robert* (2001² : t. 4, 475, article *jeu*), ce cliché situationnel fait allusion aux « vilains de moyen âge qui vidaient leurs différends à coups de poing : les jeux de main, jeux grossiers et vulgaires, finissent presque toujours mal (s’emploie aussi dans le contexte érotique) », ce qui n’était probablement pas une situation rare durant les parties de jeu de paume.

Monter au filet : ‘s’engager seul, avant le groupe qu’on représente, dans une démarche délicate, difficile’. ◇ La locution fait allusion au joueur de paume qui monte près du filet pour réceptionner la balle avant qu’elle ne rebondisse.

Prendre/saisir la balle au bond¹⁵ : ‘saisir avec à-propos une occasion favorable, être vif lors d’une discussion’. ◇ Prendre la balle au bond, c’est la saisir avant

¹⁵ *Le Grand Robert* (2001² : t. 1, 1525) donne aussi sa variante formelle qualifiée de Vx. (vieux) dans l’article *bond* : *saisir la balle entre bond et volée* ‘profiter d’une occasion au bon moment, avec précision’.

le rebond au sol, à la volée. Maîtriser ce coup était le gage de la qualité et de la vivacité d'un joueur. Ce sens figuré est déjà enregistré dans l'article *bond* du *Dictionnaire universel* d'Antoine FURETIÈRE (1690). Dès la Renaissance, l'expression est utilisée pour désigner l'esprit vif d'un interlocuteur lors de différents échanges verbaux.

Qui va à la chasse... perd sa place : 's'expose à perdre sa place, son emploi, celui qui l'abandonne momentanément'. ◇ La *chasse*¹⁶ est un point particulier du jeu de paume (cf. *tomber à pic*). Lorsque cette chasse est obtenue, les joueurs changent de côté. Le joueur au service... perd sa place favorable. L'origine de cette expression ayant été oubliée, elle a pris par la suite un tout autre sens.¹⁷

Renvoyer la balle : 'répliquer, réagir avec vivacité'. ◇ Métaphore qui se passe de commentaires.

Rester sur le carreau : 'être tué ou gravement blessé' → 'être laissé pour compte, être hors course'. ◇ Le sol d'un jeu de courte paume était autrefois constitué de carreaux, qui ont donné le nom au sol même du jeu. L'expression *rester sur le carreau* est devenue symbole de la chute de l'adversaire qui perdait pied, tombait en voulant rattraper une balle. Cela signifiait la perte du point ou même de la partie. De cette expression, qui ne signifiait à l'origine que la perte d'un point ou la défaite finale, est né le sens de 'tomber, mourir au combat, sur le champ de bataille', qui a ensuite abouti à la signification moderne.

Tirer sur la corde : 'exagérer dans ses actes, son attitude, abuser de la patience d'une personne'. ◇ La locution fait référence à une corde trop tendue sur une raquette de tennis.

Tomber à pic : 'venir à point nommé, à propos'. ◇ Au jeu de paume, si la balle tombait au pied du mur du fond, côté dedans, elle marquait un point qui s'appelait *une chasse pic*. Avoir la possibilité de réaliser ce point, à certains moments décisifs de la partie, assurait un avantage non négligeable au joueur l'ayant réussi. *Tomber à pic*, c'était donc faire le bon point au bon moment.

¹⁶ « Chasse au jeu de paume, Est le lieu où tombe la bal[l]e au second bond. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, 1718, 1740). – « Au jeu de paume, Le Lieu où la balle finit son premier bond » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1762, 1798, 1878, 1835). L'édition de 1935 et l'édition actuelle n'enregistrent plus ce sens du mot.

¹⁷ Certains évoquent aussi la possibilité d'une origine biblique (Genèse 27:1-40).

4. Conclusion

Ce rapide tour d’horizon des circonstances de la naissance du jeu de paume et de ses aspects historiques et socioculturels ainsi que les quelques exemples phraséologiques présentés, véritables fossiles linguistiques, héritage du passé, témoignent de l’intersection et de l’étroite union des composants linguistiques et culturels d’une langue. Pour les apprenants du français, mais même pour les natifs, connaître l’origine et la signification exacte des phrasèmes analysés ci-dessus, tous à très forte charge lexicoculturelle, contribue aussi à mieux les utiliser le moment venu dans des contextes concrets.

La preuve, et concluons là-dessus, la petite histoire suivante. À l’issue de la finale des Internationaux de France à Roland-Garros en juin 1993 entre Jim Courier, Américain, et Sergi Bruguera, Espagnol, ce dernier, vainqueur du match, a baragouiné quelques paroles dans un français plus qu’approximatif, alors que Courier, dans un très bon français, s’est excusé de *parler le français comme une vache espagnole*, en regardant de façon appuyée son adversaire.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTMANOVA, Jana, 2012. Les mots du jeu de paume entre histoire et lexiculture. In : Pierluigi Ligas, Paolo Frassi (dir.), *Lexique, Identités, Cultures*. Verona : QuiEdit, pp. 219–238. [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l’adresse : <https://www.academia.edu/8278711>
- BAGLIONE, Giovanni, [1642] 1733. *Le vite de’ pittori, scultori, architetti, ed intagliatori: dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. fino a’ tempi di papa Urbano VIII. nel 1642*. Napoli : [s. é.], p. 131 [Consulté le 25.07.2023]. Disponible à l’adresse : https://books.google.hu/books?id=bVsGAAAAQAAJ&pg=PA1&dq=Baglione&redir_esc=y#v=onepage&q=caravagio&f=false
- BÁRDOSI Vilmos, 2024. *Francia–magyar szólásszótár. 2500 gyakori francia szólás, szólásmondás, szállóige jelentés- és eredetmagyarázatokkal, magyar megfelelőikkel, használati példamondatokkal és szinonimákkal*. Budapest : Tinta Könyvkiadó.
- BÁRDOSI Vilmos, KARAKAI Imre, 2017³. *A francia nyelv lexikona*. Budapest : Corvina.
- BELLORI, Giovanni Pietro, 1672. *Vite di pittori, scultori, ed architetti moderni*. Roma : [s. é.].

- BINDÉ, Joséphine, 2022. Le Caravage : itinéraire d'un peintre assassin. In : *BeauxArts Magazine* n° 469. Publié le 30 juillet 2020, mis à jour le 6 juin 2022. [Consulté le 25.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.beauxarts.com/grand-format/ep-1-le-caravage-itineraire-dun-peintre-assassin/>
- CLAUDEL, Paul, 1925. Réflexions et propositions sur le vers français. In : *Nouvelle Revue Française*, 145–146 (oct.-nov. 1925), 417–446, 556–573.
- COMENIUS, Johannes Amos, 1658. *Orbis sensualium pictus... Die sichtbare Welt...* Noribergae : Typis et sumptibus M. Endteri. – Illustration CXXXIII. (Ludus Pilæ), p. 270. [Consulté le 12.10.2023]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k317106bDallington>, Robert, [1604] 1892. *The View of Fraunce – Un aperçu de la France telle qu'elle était vers l'an 1598*. Traduit de l'anglais par E. Emerique d'après un exemplaire de l'édition imprimée à Londres par Simon Stafford, 1604. Versailles : Imprimerie du Cerf. [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l'adresse : <https://archive.org/details/unaperudelafra00dall/page/n9/mode/2up>
- Dictionnaire de l'Académie française*. Éditions : 1694^{1re}, 1718², 1740³, 1762⁴, 1798⁵, 1835⁶, 1878⁷, 1935⁸, Actuelle⁹. [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>
- FRANCK, [?], 2019. *Une petite histoire du Jeu de Paume*. [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l'adresse : <https://surlatouche.fr/histoire-jeu-paume/>
- FRANKLIN, Alfred, 1921. *Paris et les Parisiens au XVIIe siècle. Paris physique. Paris social. Paris intime*. Paris : Émile-Paul frères.
- FRAYSSE, Romane, [s. d.]. *La folle histoire du jeu de paume en France*. [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.pariszigzag.fr/in-solite/histoire-insolite-paris/la-folle-histoire-du-jeu-de-paume-en-france>
- FURETIÈRE, Antoine, 1690. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les sciences et des arts*. La Haye : Arnout & Reinier Leers. 3 vol. – Édition en fac-similé : *Le Dictionnaire d'Antoine Furetière préfacé par Pierre Bayle*. 1978. Paris : SNL – Le Robert. [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l'adresse : <http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b>
- GARSAULT, François Alexandre Pierre de, 1767. *Art du paumier-raquetier et de la paume*. Paris : Chez Saillant & Nyon, rue S. Jean de Beauvais ; Desaint, rue du Foin Saint Jacques.
- GÁSPÁR Balázs, 2007. *A tenyérabda története*. Budapest : Artwork Studio.

- GR = *Le Grand Robert de la langue française*. 1953–1964. Paris : Le Robert. Deuxième et nouvelle édition augmentée. 2001. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, 2022. *Szépség a sportban – Tömeg a stadionban*. Budapest : Kijárat Kiadó.
- HULPEAU, Charles, 1632. *Le Jeu Royal de la Paulme*. Paris : Chez Charles Hulpeau. [Consulté le 12.10.2023]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3220180/f1.item>
- JUSSERAND, Jean Jules, 1901. *Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*. Paris : Plon.
- LA FAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, comtesse de, [1678] 1820. *La Princesse de Clèves*. Paris : Le Petit.
- Le Grand Robert de la langue française* [= GR]. 1953–1964. Paris : Le Robert. – Deuxième et nouvelle édition augmentée. 2001. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Le Jeu de Paume, roi des jeux et jeu des rois*. [Consulté le 12.10.2023]. Disponible à l'adresse : <https://agauche.org/2023/06/17/le-jeu-de-paume-roi-des-jeux-et-jeu-des-rois/>
- Le Petit Robert. Dictionnaire analogique de la langue française*, 2023. Paris : Dictionnaires Le Robert. Abréviation utilisée pour l'édition électronique : *PRi²⁰²³*. Disponible à l'adresse : <https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/langue>
- LUZE, Albert de, 1932. *La Magnifique histoire du jeu de Paume*. Paris : Brossard.
- PRi²⁰²³ = Le Petit Robert. Dictionnaire analogique de la langue française*, 2023. Paris. Dictionnaires Le Robert. Édition électronique disponible à l'adresse : <https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/langue>
- PRUVOST, Jean. 2018. *Roland-Garros : d'où vient le mot « tennis » ?* [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/2018/06/11/37002-20180611ARTFIG00049-roland-garros-d-o-vient-le-mot-tennis.php>
- REY, Alain, 1992. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- REY, Alain (sous la direction), 2005. *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert. Articles **paume** (t. 3., 1462) et **tennis** (t. 4, 1310–1311).
- REY, Alain, CHANTREAU, Sophie, 2003. *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

- RICHELET, Pierre, 1680. *Nouveau dictionnaire françois contenant généralement tous les mots, les matières et plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes, avec les termes les plus communs des arts et des sciences : le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue française*. Genève : Chez Jean Herman Widerhold. [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57914v/f237.item.r=pierre+richelet.langFR.zoom>
- ROLLAN, Françoise, RENEAUD, Martine, 1995. *Pratiques et société*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. Édition numérique disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/msha/7143-DOI:10.4000/books.msha.7143> [Consulté le 05.02.2023].
- SAMBUCUS, Joannes, 1564. *Emblemata*. Emblème « *Temporis iactura. Ad pilulam.* » Anvers : Christophe Plantin. [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l'adresse : https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm947_i3r
- TLFi = *Trésor de la langue française informatisée*. Édition numérique disponible à l'adresse : <http://atilf.atilf.fr/>
- VILLON, François, 1876. *Le Grand Testament*. In : *Œuvres complètes de François Villon*. Texte établi par éd. préparée par La Monnoye, mise à jour, avec notes et glossaire par M. Pierre Jannet. Paris : A. Lemerre éd. [Consulté le 05.02.2023]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Grand_Testament
- VILLON, François, 1973. *Le Testament*. In : *Poésies*. Préface de Tristan Tzara. Édition établie, présentée et annotée par Jean Dufournet. Paris : Gallimard, (Collection Poésie).
- VILLON, François, 1959. *A nagy testamentum*. Fordította, a bevezető tanulmányt és a jegyzetet írta Vas István. Budapest : Magvető Kiadó.
- ZSÁMBOKI, János = SAMBUCUS, Joannes.

LE POINT SUR L'INTERDISCIPLINARITÉ EN SCIENCES DU LANGAGE

Edit BORS

Université Catholique Pázmány Péter

Résumé : L'interdisciplinarité est une forme de dialogue ou interaction entre deux ou plusieurs disciplines. L'interdisciplinarité intégrante prend des contenus, des procédés, d'autres disciplines pour élargir ses possibilités de l'intérieur, alors que l'interdisciplinarité intégrative permet de dépasser les frontières d'une discipline pour accentuer l'interaction des sciences respectives. L'interdisciplinarité intégrante se manifeste surtout grâce à des croisements ponctuels entre plusieurs disciplines autonomes, en revanche, certaines notions, comme celle de la narrativité, ont introduit un regard intégratif, voire un nouveau paradigme dans plusieurs sciences sans pourtant assurer une nouvelle méthodologie communément admise.

Mots-clés : interdisciplinarité intégrante ; interdisciplinarité intégrative ; sciences hybrides ; humanités médicales ; psychologie narrative.

Update on interdisciplinarity in language sciences – abstract: Interdisciplinarity is a form of dialogue or interaction between two or more disciplines. Integrating interdisciplinarity takes content and processes from other disciplines to expand its possibilities from within, while integrative interdisciplinarity allows the boundaries of a discipline to be transcended to accentuate the interaction of the respective sciences. Integrating interdisciplinarity manifests itself above all thanks to occasional crossings between several autonomous disciplines, on the other hand, certain notions, such as that of narrativity, have introduced an integrative look, or even a new paradigm in several sciences without however ensuring a new commonly accepted methodology.

Keywords: integrating interdisciplinarity; integrative interdisciplinarity; hybrid sciences; medical humanities; narrative psychologie.

1. Les disciplinarités : entre isolement et collaboration

Les disciplines scientifiques se sont formées historiquement et elles sont divisées selon des normes qui assurent la délimitation des frontières disciplinaires. Ces disciplines autonomes avaient pour rôle de garantir la constance et l'unité des domaines de recherche. Plus tard, avec l'accroissement des aspects envisagés, d'une part, les sciences se sont rétrécies ayant pour résultat une spécialisation extrême, d'autre part, les disciplines traditionnelles avaient tendance à franchir les frontières disciplinaires afin de pouvoir répondre aux défis posés par l'élargissement de l'horizon scientifique. Tout ceci a entraîné un changement méthodologique : les chercheurs se sont heurtés aux capacités et limites de leur discipline et en même temps, ils tentaient d'être ouverts aux différentes modalités de coopération.

Aujourd'hui, l'interdisciplinarité est considérée comme une forme de dialogue ou d'interaction entre deux ou plusieurs disciplines. L'interdisciplinarité intégrante (FLEURY-WALTER 2010) prend des contenus, des procédés à d'autres disciplines pour élargir ses possibilités de l'intérieur (la relation entre les deux disciplines est la subordination), alors que l'interdisciplinarité intégrative (FLEURY-WALTER 2010) permet de dépasser les frontières d'une discipline pour mettre en évidence leur interaction (la relation des disciplines vise la coopération et la synthèse). APTER (2010) définit l'interdisciplinarité comme un processus d'intégration des disciplines, voire comme le moteur d'une évolution paradigmatique. La première étape de l'interdisciplinarité, qui fait penser à la notion d'interdisciplinarité intégrante, consiste en l'emprunt des idées relatives à plusieurs contextes d'analyse, se référant chacun à une discipline spécifique. La deuxième étape, rappelant la notion d'interdisciplinarité intégrative, équivaut à un prolongement théorique dû à la modification des catégories conceptuelles de la discipline concernée. Tout ceci peut donner lieu à l'élaboration d'un nouveau paradigme à moins qu'il ne remette en question une partie trop importante des acquis théoriques antérieurs de chaque discipline (APTER 2010).

Les notions de multidisciplinarité et pluridisciplinarité se différencient de l'interdisciplinarité en ce sens qu'elles impliquent la juxtaposition des disciplines autonomes sans l'intégration des méthodes. Les recherches multi-ou pluridisciplinaires supposent donc un parallélisme et une complémentarité

des approches adoptées au lieu d'intégrer et de synthétiser les perspectives des différentes disciplines. Dans le cas de la transdisciplinarité, il s'agit de dépasser les frontières disciplinaires en vue d'établir de nouveaux cadres d'analyse, de nouveaux procédés de recherche et à long terme de contribuer à la fusion des disciplines (FLEURY-WALTER 2010).

2. L'émergence des disciplines hybrides

Dans la pratique, les disciplines s'entrecroisent et empruntent des outils d'analyse à d'autres sciences en encourageant la naissance de nouveaux domaines de recherche. Comme c'est le cas des sciences ou approches hybrides telles que sociolectures, géocritique, géopoétique, écocritique, écopoétique, écopsychologie qui constituent un lieu de rencontre pour explorer en commun de nouvelles pistes de réflexion.

La rencontre de la littérature et de la sociologie a notamment engendré le débat sur l'opposition apparente entre la singularité du sujet écrivain et la socialité des styles littéraires. Il faut remettre en cause l'idée reçue persistante selon laquelle la langue littéraire ne pourrait constituer un objet appropriable par la sociologie parce qu'elle serait essentiellement liée à une certaine idée de singularité. Or, la singularité, qui n'est pas forcément individualité, peut aussi bien concerner une entité collective. Les sociolectures (WOLF 2016) qui sont attentives à la socialité des styles littéraires, portent aussi un intérêt particulier à la syntaxe, au lexique, aux phénomènes énonciatifs propres à un texte donné et à la dimension rhétorique du style d'auteur. Toutefois, les styles littéraires sont aussi des prises de position politiques et sociales (WOLF 2016) : choisir ses mots, c'est se désigner sa place. Enfin, le style d'un écrivain est toujours révélateur d'un imaginaire social, il est solidaire d'une évaluation des acteurs sociaux.

La socialité des styles littéraires est profondément marquée par l'espace géographique, que ce soit physique ou imaginaire. La géographie littéraire se propose d'étudier la représentation de l'espace dans les textes littéraires. COLLOT (2011) en distingue trois orientations : la première, intitulée géographie de la littérature, traite du contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres en recensant les lieux où a vécu ou qu'a connus l'écrivain en vue

d'esquisser une carte biographique ; la deuxième orientation, la géocritique, étudie la représentation de l'espace dans les textes eux-mêmes à travers leurs significations ; la troisième orientation, la géopoétique, se propose de montrer le rapport entre l'espace, les formes et les genres littéraires. La géocritique et la géopoétique étudient donc « à partir de représentations littéraires et d'une approche intertextuelle le rapport entre les espaces réels, vécus et les espaces imaginaires ou imaginés, ce qui permet d'analyser dans quelle mesure la littérature propose une nouvelle lecture du monde » (BUEKENS 2019).

Même si les acquis de la géocritique et de la géopoétique sont importants pour l'analyse de rapport dans la fiction entre l'homme et la planète, ils ne prennent pas en considération « les menaces qui pèsent sur l'environnement » (BUEKENS 2019). L'écopoétique, qui s'est développée dans les dernières décennies a pour objectif premier d'étudier la littérature dans son rapport avec l'environnement. Ce faisant, elle présente la nature à travers le prisme des problèmes écologiques y compris la relation perturbée entre l'humain et le non humain dans des environnements naturels, urbains ou industriels. Au lieu d'adopter un militantisme explicite, comme fait l'écocritique dans le monde anglo-saxon (BUEKENS 2019), l'écopoétique vise à repenser notre relation à la nature de façon à mettre l'accent sur les questions de la forme et de l'écriture: « [...] il est intéressant de voir par quelles formes d'écriture les auteurs décrivent le monde naturel et d'examiner les fonctions et les effets des stratégies rhétoriques et des figures de style dont les auteurs se servent pour problématiser l'environnement » (BUEKENS 2019). L'approche écopoétique des différents genres de discours ne suppose ni une relation mimétique entre les procédés poétiques et la nature (rythme, sonorités), ni un choix thématique particulier : « La valeur écologique d'un texte littéraire ne serait donc pas uniquement une question thématique ou une question de choix générique, mais avant tout une question d'écriture, c'est-à-dire d'esthétique et d'imagination, qui sont les critères propres à l'activité artistique » (BLANC et al. 2008 : 23). Nous partageons aussi l'hypothèse de BLANC et al. (2008), selon laquelle la littérature ou les autres documents culturels, contemporains ou non, peuvent proposer un nouveau regard sur l'écologie. Depuis le 19^e siècle, les textes littéraires et non littéraires réagissent au mouvement de l'industrialisation et de l'urbanisation en décrivant « la nécessité d'opposer à la vision purement utilitaire et technique de l'environnement une relation

plus globale dont l'imaginaire littéraire se fait l'espace d'exploration » (BLANC et al. 2008 : 20).

Actuellement, on voit l'apparition d'une nouvelle approche de la psychologie, appelée écopsychologie qui essaye d'interpréter les angoisses liées à la perturbation de la relation entre l'homme et la nature et au dérèglement climatique (POPESCU 2022). Le concept d'écoanxiété est étroitement lié à celui d'identité environnementale (*environmental identity*) (CLAYTON 2012) qui considère l'environnement comme une part essentielle de qui nous sommes. C'est ce qui explique l'émergence de nouvelles formes de souffrance comme le deuil environnemental (POPESCU 2022) ressenti à la suite d'une perte (ou transformation) de l'environnement. Selon Stolorow (KÖVÁRY 2022), l'écoanxiété peut se transformer en une anxiété apocalyptique, car les outils qui sont généralement au service du management de la terreur existentielle (*Theory of Terror Management*), comme la culture, la religion, la science ou les arts, s'avèrent désormais insuffisants. On peut donc s'attendre dans l'avenir à la multiplication des productions fictionnelles ou factuelles traitant des sujets écopsychologiques et à l'élaboration de nouvelles approches poétiques ou narratives (écologie narrative ?) aptes à la mise en théorie de ces nouvelles expériences.

3. L'apport des humanités médicales

Les humanités médicales constituent un champ interdisciplinaire de la médecine incluant les sciences humaines (littérature, philosophie, histoire, religion), les sciences sociales (anthropologie, psychologie, sociologie), les arts et leurs applications dans l'exercice médical. Comme le dit CABRAL (2019 : 48), la médecine narrative « sans se désavouer la médecine fondée sur preuve (*Evidence-based Medicine*), [elle] se propose de ne pas séparer la maladie de la personne, de l'expérience de la personne, aspect souvent négligé dans l'étiologie, la prise en charge et les traitements ». En fait, l'écoute attentive du récit du patient peut redonner du sens à la pratique de la médecine. Le soignant, sensible à cette nouvelle pratique, dispose, comme le dit Rita CHARON, d'une compétence narrative (CABRAL 2019) qui lui permet de mieux comprendre, interpréter, voire absorber les histoires de maladies souvent graves provoquant une souffrance constante chez le patient.

L'une des thèses philosophiques fondatrices de la médecine narrative (FERRY-DANINI 2020) soutient l'idée que l'expérience de la maladie, la souffrance du patient étant absolument uniques et singulières, leur compréhension échappe au domaine de la science et peut seulement être abordée via la théorie littéraire et narrative. La médecine narrative, conçue par CHARON (2001) comme un art, est particulièrement apte à saisir le caractère singulier des récits de maladie racontés par les patients.

Mais, est-ce vraiment pertinent d'affirmer que chaque récit de patient soit unique ? Contrairement à l'idée de l'unicité des discours des patients, on a identifié des types de procédés textuels et rhétoriques propres aux récits de maladie. Comme le note Miriam Solomon (FERRY-DANINI 2020), plusieurs tropes narratifs ou clichés peuvent être distingués, comme le récit de la gratitude envers les personnels soignants ou les métaphores militaires de la bataille ou de la guerre contre une maladie. De la même façon, les récits de maladie s'insèrent dans un tissu culturel comprenant des formes de langage spécifique, des clichés et d'autres éléments symboliques qui contraignent ce qui est dit et comment cela est dit. (BURY 2001). Dans certaines narrations, on observe une « adhésion positive à la maladie » (FERRY-DANINI 2020), une attitude où les narrations exprimant la colère, la détresse ou la négativité face à une maladie grave, comme le cancer du sein, n'ont pas leur place. La narration typique du cancer du sein dominant l'espace médiatique et narratif, comme le dit FERRY-DANINI (2020), ne permet pas aux malades d'abandonner la narration optimiste, uniformisée au profit d'un récit original.

Pour décrire la complexité des récits de maladies, BURY (2001) propose un modèle tripartite qui est basée sur l'idée que la maladie chronique produit une rupture, une perturbation (*biographical disruption*) dans la biographie du patient et bouleverse la relation entre le corps, la vie de tous les jours et l'esprit. Le patient est ainsi amené à construire trois types de récits de maladie : une narration contingente (*contingent narratives*) ayant trait aux origines, à l'évolution et au traitement de la maladie, une narration morale (*moral narratives*) avec une dimension évaluative (perte de la foi, sentiment de culpabilité, etc.) et une narration de noyau (*core narratives*) qui place le récit personnel dans le contexte culturel des choix de genres de discours appropriés (forme narrative stable, progressive, dégressive ; tonalité tragique, comique, ironique, héroïque, didactique etc.). Ces trois types de récit ont ceci de

particulier qu'ils offrent une grande diversité des discours personnels, publics (idées médiatisées, croyances populaires) et professionnels biomédicaux sur la maladie, ce qui explique aussi bien l'unicité que l'uniformité des récits de maladie.

4. L'approche narrative en psychologie

L'émergence de l'approche narrative s'explique par l'opposition de deux moyens de la compréhension du monde (BRUNER 1991) : l'un est logique/scientifique (paradigmatique), l'autre est narratif. Dans le premier cas, nos expériences sont soumises à une analyse logique, à une interprétation causale, dans l'autre cas, la réflexion s'inspire des récits qui témoignent d'une multitude d'émotions et de motivations. Les deux ne s'excluent pas : on a besoin de prendre en considération les savoirs scientifiques et la réalité psychologique qui gouverne le récit et la littérature. L'approche narrative du monde est profondément ancrée dans la culture (BRUNER 2004) qui détermine les théories préexistantes sur les vies possibles et sur les formes canoniques culturellement définies pour les raconter.

L'approche narrative en psychologie prend aussi modèle sur la notion d'identité narrative (RICŒUR 1985, 1990). Ce concept, qui réunit des facteurs socio-culturels, psychologiques, littéraires et linguistiques, permet à l'individu de construire son identité dans et à travers un récit cohérent et complexe, toujours en mouvement. En effet, en tant que notion dynamique, elle conçoit la personne comme un personnage du récit dont l'identité est construite par le récit de sa vie. La personne qui vit au milieu de ses récits sans savoir à quel moment ils prennent fin est invitée à continuellement les réviser pour apporter des modifications ou ajouts si nécessaire. La narrativité permet aussi de (re)construire nos récits d'une façon cohérente par la recherche du sens. Quand on essaye de comprendre des récits, on transporte notre psychologie naïve dans l'univers du récit pour relier les événements d'une manière logique et intelligente (PLÉH 1996). Dans la communication littéraire, on a tendance à attribuer des intentions aux personnages surtout dans les textes où le récit est fragmenté, disloqué ou équivoque. Comme le dit Grice (REBOUL-MOESCHLER 2006), si on ne trouve pas de rapport entre deux énonciations,

pour combler les lacunes, on s'appuie sur les implicatures, autrement dit, on fait des hypothèses sur le non-dit de l'autre, en essayant d'interpréter ses intentions et motivations, de prévoir et d'expliquer son comportement.

Comme l'identité narrative correspond à un récit de vie réflexif, on doit non seulement tenir compte de la recherche de la cohérence mais du degré de la complexité narrative (MCADAMS-MCLEAN 2013) considéré comme l'indicateur de la maturité du self. La complexité narrative est ainsi définie en fonction du nombre d'éléments organisés hiérarchiquement. En outre, l'attribution du sens dans les récits complexes est différenciée, les paradoxes sont tolérés par le scripteur. Les récits de souffrances narrativement complexes sont particulièrement aptes à une interprétation sémantique du self, ils contribuent au processus de *meaning making* qui assure un niveau plus élevé du bien-être psychologique et une meilleure adaptation à la vie.

Dans la construction de l'identité narrative, la relation aux autres joue un rôle primordial. L'Autre et le rapport à l'Autre se construisent aussi dans et par le récit composé de fonctions narratives variées. PROPP (1970) dans sa *Morphologie du conte* a identifié un certain nombre de fonctions attribués aux personnages pour décrire la structure des contes russes. Avec la fonction, il a donc défini le maillon élémentaire de déroulement de l'intrigue (ADAM 1994 : 15–30)¹ propre au récit. PROPP a non seulement influencé les recherches en narratologie mais a inspiré l'approche narrative en psychologie par la découverte d'un ordre, d'un modèle au-delà des phrases : il a ainsi montré que nos histoires suivent des chemins tracés d'avance. Selon PROPP, les fonctions sont déterminées par des actes typiques et non pas par des traits extérieurs ou intérieurs des personnages. En psychologie, les fonctions classiques de PROPP seront revisitées. On partira du principe selon lequel la morphologie de Propp est riche en implications psychologiques : derrière chaque fonction, on découvre des motivations, besoins intrapsychiques, aussi les personnages représentent-ils des fonctions psychologiques particulières (HARGITAI 2008 : 35–41). Les recherches en psychologie narrative ont montré que dans les récits

¹ Le nombre des fonctions est limité, chaque conte est composé, selon PROPP, de 31 fonctions. Voir : I. Éloignement-absence, II. Interdiction-prohibition, VI. Tromperie VIII Méfait, IX Mandement, X. Début de l'action réparatrice, XII. Héros mis à l'épreuve, XIV. Réception de l'aide, XX. Poursuite-Persécution du héros, etc.

de vie des malades souffrant de dépression majeure, les partenaires apparaissent en grand nombre dans des fonctions de non-soutien ou de manque d'aide (HARGITAI 2008). Ce résultat est justifié par l'étiologie communément admise de ce symptôme : les patients atteints de la dépression sont continuellement à la recherche de l'amour et de la tendresse mais ne les trouvent pas dans les relations de non-soutien. On voit aussi dans l'étiologie de la dépression l'accumulation des pulsions agressives (colère, vengeance, jalousie) qui, dans les récits de vie des patients, s'incorporent dans les fonctions de l'ennemi.

5. Conclusion

Peu de domaines peuvent ignorer les théories et les résultats d'autres disciplines. Dans le cas de l'approche interdisciplinaire, outre la volonté d'intégrer les disciplines, on assiste (parfois) à une évolution paradigmatique. Dans les sciences sociales, le travail interdisciplinaire prend généralement la forme d'hybridation des disciplines concernées (voir les disciplines *socio-*, *géo-*, *éco-*). Dans les sciences exactes, il s'agit de l'élaboration de systèmes scientifiques relativement autonomes, avec des stratégies méthodologiques singulières. C'est pourquoi, le travail interdisciplinaire nécessite souvent une coopération entre plusieurs disciplines ou une excellente maîtrise de deux ou plusieurs disciplines. Le chercheur qui se sert d'un langage dépassant les cadres de la disciplinarité académique est souvent accusé du dilettantisme pour avoir eu recours à une approche considérée comme dépourvue de méthode appropriée (THAGARD 2017).

Malgré ces difficultés, l'interdisciplinarité occupe sa juste place dans les sciences du langage et dans d'autres disciplines mentionnées plus haut. Elle se manifeste surtout grâce à des croisements ponctuels entre plusieurs disciplines autonomes (géographie, écologie, sociologie, linguistique, littérature), dans une situation de subordination d'interdisciplinarité intégrante. En revanche, la notion de narrativité a introduit un nouveau paradigme dans plusieurs sciences, une nouvelle approche, un nouveau regard sur les données des sciences respectives (narratologie, linguistique, psychologie, médecine) sans pourtant assurer une nouvelle méthodologie communément admise. On pourrait aussi mentionner, parmi les sciences intégratives, les sciences

cognitives, qui, privilégiant l'idée d'une étroite coopération, intègrent les résultats de diverses sciences telles que psychologie, linguistique, neurologie, philosophie, anthropologie, éthologie ou intelligence artificielle, entre autres, dans le domaine des recherches sur la théorie de l'esprit (THAGARD 2017).

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel, 1994. *Le texte narratif*. Paris : Nathan.
- APTER, David, 2010. Une approche interdisciplinaire de l'interdisciplinarité. In : *ERES, Revue internationale des sciences sociales*, 2010/2, n° 196, pp. 7–19. [Consulté le 20.08.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2010-2-page-7.htm>
- BLANC, Nathalie [et al.], 2008. Littérature & écologie : vers une éco-poétique. In : *Écologie & politique*, 2, n° 36, pp. 15–28. [Consulté le 15.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15.htm>
- BUEKENS, Sara, (2019). L'éco-poétique : une nouvelle approche de la littérature française. In : *Elfe XX-XXI* [en ligne], 8. [Consulté le 21.12.2020]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/elfe/1299>
- BRUNER, Jerome, 1991. The Narrative Construction of Reality. In : *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 1, pp. 1–21. [Consulté le 20.10.2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/1343711>
- BRUNER, Jerome, 2004. Life as Narrative. In : *Social Research*, vol. 71, n° 3, pp. 691–710. [Consulté le 20.10.2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/40971721>
- BURY, Mike, 2001. Illness narratives: facts or fictions? In : *Sociology of Health and Illness*, vol. 23, n° 3, pp. 263–285.
- CHARON, Rita, 2001. Narrative Medicine: A Model for Empathy, Reflection, Profession, and Trust. In : *Jama*, 286(15), pp. 1897–1902. [Consulté le 20.10.2023]. Disponible à l'adresse : <https://jamanetwork.com/journals/jama/fullarticle/194300>
- CLAYTON, Suzan D., 2012. Environment and Identity. In : CLAYTON, Suzanne D. (ed.) *The Oxford Handbook in Environmental and Conservation Psychology*. Oxford: Oxford University Press, pp. 208–228.

- COLLOT, Michel, 2011. Pour une géographie littéraire. In : *Fabula-LhT* [en ligne], La Partage des disciplines, n° 8, [Consulté le 12.04.2018]. Disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, page
- FERRY-DANINI, Juliette, 2020. La médecine narrative face à l'impossible singularité des récits. In : *Lato Sensu, revue de la Société de philosophie des sciences*, 7, n° 2, pp. 1-6. [Consulté le 31.10.2023]. Disponible à l'adresse : <https://hal.science/hal-01683065v2>
- FLEURY, Béatrice, WALTER, Jacques, 2010. Interdisciplinarité, interdisciplinarités. In : *Questions de communication*, 18, pp. 145-158. [Consulté le 15.12.2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2010-2-page-145.htm>
- HARGITAI, Rita, 2008. *Sors és történet*. Budapest : Új Mandátum.
- CABRAL, Maria de Jesus, MAMZER, Marie-France, 2019. Formés par la lecture : l'expérience de lecture (d')après la médecine narrative. In : Soulages, François [et al.], *Lire & vivre. Études sur l'expérience de la lecture*, Paris : L'Harmattan, pp.45–61.
- KÓVÁRY, Zoltán, 2022. *Bevezetés az egzisztenciális pszichológiába*. Budapest : ELTE Eötvös Kiadó.
- MCADAMS, Dan P., MCLEAN, Kate C., 2013. Narrative Identity. In : *Current Directions in Psychological Science*, 2, n° 3, pp. 233–238. [Consulté le 30.10.2023]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/44319052>
- PLÉH, Csaba, 1996. A narratívumok mint a pszichológiai koherencia teremtés eszközei. In : *Holmi*, 8, n° 2, pp. 265-282.
- POPESCU, Christina A., 2022. Entretenir l'espoir entre écoanxiété et solastalgie. In : *Rhizome*, 1, n° 82, pp. 11–12. [Consulté le 30.10.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-rhizome-2022-1-page-11.htm>
- PROPP, Vladimir, 1970. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.
- REBOUL, Anne, MOESCHLER, Jacques, 2006. *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*. Paris : Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul, 1985. *Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul, 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- THAGARD, Paul, 2017. Cognitive Science. In : FRODEMAN, Robert (ed), *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 188–201.

WOLF, Nelly, 2016. Proses du Monde. In : *CONTEXTES* [en ligne], 18. [Consulté le 26.10.2020]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/contextes/6244>

LES SCIENCES DU LANGAGE DANS LES ÉTUDES FRANÇAISES ENSEIGNEMENT, RECHERCHES, CONNEXIONS ET TENDANCES ÉVOLUTIVES

István CSÚRY
Université de Debrecen

Résumé : Comme la formation est un composant aussi inséparable des études françaises que la recherche, cette étude se propose d'en faire le point afin de constater si l'enseignement des sciences du langage y correspond au contexte actuel sous les différents aspects de celui-ci. Sont passées en revue les problématiques des besoins des différents acteurs, des préacquis et des motivations des étudiants, des contenus à inclure dans le curriculum et des ressources humaines. À l'issue de l'examen de ces facteurs, on comprend que malgré les développements du dernier quart de siècle, la conception du volet linguistique des programmes de formation de français, qui est soumise à des contraintes sérieuses, doit rester au cœur des réflexions visant à en renouveler systématiquement les cadres et les contenus. Pour y réussir, les départements de français doivent non seulement coopérer mais aussi joindre leurs efforts avec les départements des autres langues, y compris le hongrois.

Mots-clés : français langue étrangère ; programmes de formation ; développement de curricula ; linguistique ; besoins.

Linguistics in French Studies. Teaching, research, connexions and trends – abstract: Since teaching, just like research, is an inseparable part of French studies at the university level, this study aims to provide an overview of linguistics as a component of French curricula to determine whether it meets the various requirements of the present-day context. It examines the needs of the different stakeholders, the prerequisites and

motivations of students, the content to be included in the curriculum, and human resources. Their analysis makes clear that, despite the advances during the last quarter century, curriculum development in the field of linguistics, which is subject to serious constraints, must remain at the heart of reflections aimed at systematically renewing frameworks and contents of French training programs. To succeed, departments of French in Hungary must not only cooperate but also join forces with departments of other languages, including Hungarian.

Keywords: French as a foreign language; training programs; curriculum development; linguistics; needs.

1. Une question fondamentale

Celui dont on célèbre ici le centenaire n'a pas seulement une richesse d'accomplissements passés mais aussi un présent et, espérons-le, un avenir bien actifs, remplis de tâches et de défis qui se renouvèlent sans cesse. On ne peut y faire face qu'en s'appuyant sur cet héritage célébré, mais ceci dans un contexte en changement perpétuel, susceptible même de balayer ce que l'on penserait juste – fort des convictions nourries par une longue expérience – d'imposer au nom des valeurs accumulées. Ce qui plus est, les études françaises sont, certes, les travaux scientifiques aussi (trouvant leur écho dans la plus grande partie des articles du présent volume), mais non moins les enseignements dispensés dans le cadre des différentes formations proposées aux étudiants. Il n'est donc certainement pas déplacé d'ajouter à ce recueil de cadeaux spirituels offerts au héros de la fête une réflexion sur l'un des volets majeurs desdits enseignements : les sciences du langage en tant que savoir à transmettre aux nouvelles générations de francisants.

Cette réflexion est nourrie à la fois par l'expérience de plus de 30 ans de l'auteur en matière de développement de curricula et de cours dans le domaine en question, ainsi que par les difficultés rencontrées (paraissant souvent croissantes) dans l'enseignement des matières de langue et de linguistique. En effet, on peut bien se poser la question de savoir si le volet « linguistique » des formations universitaires en langues étrangères, tel qu'il est à l'heure actuelle, est bien conçu et bien mis en pratique.

En tout état de cause, la problématique abordée est de nature évolutive. L'évolution du champ disciplinaire des sciences du langage a elle-même été spectaculaire, bien évidemment, mais celle du contexte de la formation des spécialistes de français y joue peut-être un rôle encore plus important. Or, étant donné la multitude des éléments constitutifs de tout ce que *contexte* peut signifier au sens large, l'évaluation de la situation (et, parallèlement, la conception d'éventuelles modifications à apporter au système) exige l'examen d'un complexe de facteurs bien enchevêtrés. C'est ce que nous essayons de parcourir sur les quelques pages suivantes en tentant d'offrir un aperçu très général du problème.

2. Les besoins

Nous autres, universitaires, estimons (probablement à juste titre) que c'est à nous de décider, au nom de la science, de ce qui doit être enseigné en telle ou telle filière de formation afin que les diplômés du domaine de spécialité en question puissent en être qualifiés experts. Cependant, une approche différente, profane pour ainsi dire, peut être tout aussi justifiée : pour la définition des contenus, il peut nous être exigé de partir des besoins (autres que scientifiques) liés à l'exercice du métier des diplômés. Or, les besoins sont multiples et parfois conflictuels.

Ils peuvent, en effet, être formulés à partir de points de vue différents. Ceux, tout d'abord, qui permettent de les appréhender dans des optiques complémentaires en fonction des visées des différentes filières de formation. Les besoins de la société et/ou de l'État ont un rôle prépondérant dans la conception des objectifs et sont explicités dans la documentation officielle d'accréditation sur laquelle doivent s'aligner les programmes de formation. Il s'agit, plus particulièrement, des exigences en matière de qualification et de résultats¹, formulées clairement et de façon bien structurée, qui définissent

¹ Ces exigences (*képesítési és kimeneti követelmények* – KKK – en hongrois), faisant partie de la documentation administrative servant de « socle » à toute filière de formation, énumèrent les qualités, capacités et aptitudes (professionnelles) à avoir obtenues à la sortie d'une formation.

les connaissances, les aptitudes, l'attitude ainsi que l'autonomie et (le sens de) la responsabilité à développer chez les étudiants. Mais ce n'est qu'en des termes à la fois très généraux et quelque peu trop ambitieux que ce document fixe, dans sa partie générale, les repères servant de cadre à la conception du programme de la formation, du moins en ce qui concerne la linguistique.² Ce composant est élaboré de manière centralisée, avec le concours des représentants des intéressés (les départements universitaires concernés ainsi que le ministère) tandis que les universités ont une marge de manœuvre plus large dans la mise au point des contenus concrets entrant dans le curriculum. Celui-ci reflète aussi, par conséquent, le *statu quo* à tel département donné en matière d'orientations scientifiques, convictions professionnelles – et ressources humaines.

C'est là que commencent à prévaloir les besoins des professions (et/ou ceux des professeurs, avouons-le). Les départements – et les linguistes qui y travaillent – sont censés connaître les besoins professionnels auxquels leurs étudiants seront appelés à satisfaire aussi bien que l'état de l'art dans leur discipline auquel les contenus des enseignements devraient se conformer. Que ces deux forces n'aient pas les mêmes aboutissants est le moindre des problèmes, car nombre d'autres facteurs, qui seront passés en revue *infra*, les relèguent au second plan.

Comme l'air du temps nous donne à voir les étudiants en tant que clients recourant aux prestations des universités, il convient de prendre en considération leurs besoins à eux également. Or, l'attitude des étudiants envers l'étude de matières du domaine des sciences du langage est caractérisée par une forte subjectivité et par une perception largement limitée de ce qui relève à la fois de leurs futurs besoins professionnels et du champ des sciences du langage, leurs applications y compris. Cela signifie non seulement qu'ils ne sont pas forcément capables d'exprimer, en vrai « clients », ce dont ils ressentent le besoin ou ce qui les intéresse en la matière mais aussi qu'ils peuvent bien ne

² L'étude de ZIMÁNYI (2013) sur le sujet témoigne de deux aspects essentiels du développement des curricula : d'une part, l'effort des départements visant à « sauver » les pratiques anciennes en transposant, tant que faire se peut, les cours/enseignements de leurs anciennes filières dans les nouvelles structures et, d'autre part, le contraste évident entre les cadres officiels à certains points trop ambitieux et la faisabilité du programme « idéal ».

pas entrevoir l'utilité de l'apprentissage qui leur y est proposé. Bien entendu, ce handicap peut être contrebalancé par la motivation à un niveau général conjuguée avec le progrès dans la découverte du domaine. Il n'en reste pas moins que cet aspect de la problématique des besoins joue aussi un rôle clé parmi les difficultés connues par le volet linguistique de la formation.³

Le marché du travail en général, qui devra absorber les diplômés en question, n'est pas à même d'exprimer des besoins spécifiques quant au composant linguistique de la formation des étudiants en langues. D'une part, ces besoins devraient être définis en fonction de la demande spécifique d'entreprises et d'institutions diverses, d'autre part, ils sont sans doute de nature plus générale et plus orientée sur la pratique que la différenciation des études de linguistique ne permet d'affronter directement. En même temps, l'horizon des enseignants de ces dernières peut bien ne pas embrasser les différents aspects de l'applicabilité (désirée ou potentielle) de ce qu'ils ont (ou pourraient avoir) à enseigner.

Quoique tous ces facteurs soient liés entre eux pour former un réseau de relations structurées, on a souvent l'impression d'avoir affaire, au lieu de la convergence (positive) de leurs effets, à une situation d'insatisfaction partagée des acteurs de la scène, plutôt difficile à cerner.

3. Les « préacquis » et les motivations des étudiants

Les mésaventures de l'enseignant linguiste de nos jours prennent une large part de leurs racines dans les connaissances grammaticales explicites (même relatives à leur langue maternelle) de plus en plus restreintes chez les étudiants. Les cours de hongrois sont, au lycée, majoritairement consacrés à la littérature plutôt qu'à la grammaire, ceux qui les assurent se considèrent majoritairement comme littéraires et non en tant que linguistes, et

³ SIMIGNÉ FENYŐ (2018), tout en constatant l'incapacité des étudiants de juger, avant leur stage pédagogique en école, de l'utilité de leurs cours de linguistique, insiste sur la nécessité de leur permettre d'acquérir, en tant que « clients », des connaissances en les sciences du langage en adéquation avec leurs futurs besoins de professeurs de langues, relevant, en premier lieu, des domaines de la linguistique appliquée.

l'enseignement des langues secondes vise avant tout (on peut bien le comprendre) le développement des compétences communicationnelles si bien qu'il n'insiste pas sur l'explicitation et la systématisation des connaissances grammaticales. À cela s'ajoute l'affinité réduite pour l'étude de domaines abstraits ou « durs » de la grosse majorité des étudiants s'inscrivant aux filières de nos facultés des sciences humaines. Les sciences du langage, pourtant, requerraient un sens développé de l'abstraction et une capacité de formalisation et de structuration généralement incompatibles, selon nos expériences, avec une aversion pour lesdites sciences.

Du reste, l'intérêt traditionnellement minoritaire pour les études en sciences du langage est bien connu chez les étudiants des spécialités de langues et littératures/cultures. Paradoxalement peut-être, cette tendance semble s'accommoder très bien avec un pragmatisme accru qui est nourri par la nature des perspectives professionnelles (emplois liés à la communication plurilingue à des entreprises multinationales, traduction, enseignement du FLE). Pourtant, s'ils sont bien conçus, les cours (pratiques) de sciences du langage ont un très fort potentiel pour le développement des compétences requises dans ces types d'emplois.

Quelles solutions donc un département d'études françaises peut-il apporter aux problèmes liés aux dispositions et attitudes des étudiant ? L'une d'entre elles, pourtant défendable, aurait des effets néfastes à tous égards. Elle consisterait à adopter, au nom de la science, une position rigide en se tenant, sans fléchir, aux mêmes exigences auxquelles les étudiants de jadis devaient – et pouvaient tant bien que mal – satisfaire. C'est aujourd'hui une option plutôt théorique, étant donné la détermination de la plupart des départements des facultés de sciences humaines à garder jusqu'au diplôme les effectifs étudiants si difficilement acquis. Cet état de faits peut conduire à une attitude contraire de laisser-aller. L'effet dévastateur d'un tel choix va sans dire, surtout sur le long terme. Parallèlement à ce dilemme, on peut bien se demander si c'est une conception « élitiste » ou, au contraire, « égalitariste » que l'enseignement des sciences du langage devrait suivre, c'est-à-dire s'il peut se permettre d'aligner son programme sur les plus doués (ou les moins faibles, vu que les talents exceptionnels sont d'une rareté extrême), ou bien sur ceux qui sont les plus confrontés à des défis.

Quoi qu'il en soit, les problèmes de l'insuffisance et/ou de l'inégalité des préacquis et des motivations soulèvent aussi des questions organisationnelles dans la mesure où les moyens de mettre en place un système d'enseignement plus différencié ne sont pas disponibles. Toute tentative d'amélioration doit donc passer par la recherche d'une efficacité maximale à obtenir par la synergie des différents cours.

4. Les contenus à inclure (ou pas) dans les thématiques du volet *sciences du langage* : première approche

De toute évidence, les formations en langues étrangères ont une double mission : le perfectionnement des compétences langagières et le développement de connaissances spécialisées, les sciences du langage fournissant l'un des principaux volets de ces dernières. Or, malgré le caractère visiblement établi de la composition de ce volet, il est loin d'être évident de décider quels contenus y inclure et comment les enseigner. Il s'agit là d'un problème de quantité aussi bien que de qualité : quelles disciplines couvrir ? Quelles orientations (théories, courants, écoles) suivre ? Combien diversifier les contenus ? En quelle profondeur traiter des différents problèmes ? Quelles exigences fixer ? Quelles méthodes adopter ?

Il peut paraître logique de consacrer les cours de linguistique d'une formation de français à l'étude de la linguistique française. Seulement, cette désignation n'est pas univoque et, en plus, elle peut suggérer une restriction indésirable du champ des connaissances à enseigner. Que l'on entende souvent par linguistique française les cours présentant le système de la langue française passe encore, car il ne fait pas de doute que c'est un élément indispensable des programmes en question. Que l'on présente les écoles et les figures françaises (francophones) de linguistique les plus influentes semble tout aussi naturel, quoique cela pose déjà des questions de choix plus difficiles du point de vue des thématiques à inclure dans le programme. Mais donner un caractère « trop (voire exclusivement) français » au volet linguistique des formations en question revient à en exclure une bonne partie du courant principal en sciences du langage. Et, faut-il le dire, la maigre tranche horaire prévue pour

les cours d'initiation à la linguistique est nettement insuffisante pour gérer ce dernier problème.

Parallèlement, le choix de la langue du métalangage n'est pas évident non plus. Certes, il est essentiel de donner aux étudiants les moyens terminologiques essentiels pour traiter de sujets linguistiques en la langue de leur formation. Néanmoins, on a de bonnes raisons de craindre que les limites de leurs compétences en langue étrangère s'ajoutant aux problèmes signalés plus haut par rapport aux représentations abstraites ne corrompe l'efficacité des enseignements par l'inaccessibilité de contenus abstraits complexes à travers une forme impénétrable pour le public donné.

La forme sous laquelle les contenus à acquérir sont présentés prête également à réflexion. D'une part, il s'agit de décider quelles proportions accorder à la théorie et à la pratique. Les cadres prédéfinis des différentes filières constituent une contrainte rigoureuse et favorisent, de façon justifiable, la prépondérance de la pratique. Cependant, étant donné l'étendue des connaissances théoriques dans le domaine étudié, et aussi bien le fait que les travaux pratiques y nécessitent des fondements théoriques solides, l'approche pratique nous met devant un défi méthodologique non négligeable. D'autre part, le problème des sources et des ressources est également là avec une importante dimension matérielle, surtout que les forces contraires de la diversité des domaines/thématiques à présenter, du besoin de synthèse et de la relative liberté dont on dispose (dans la conception d'un programme que l'on juge cohérent) vont de pair avec les aléas du marché des publications et avec l'inadéquation de nombreuses sources – autrement excellentes – au contexte didactique donné.

5. Les contenus dans le temps (et dans l'espace)

Comme nous avons noté dans l'introduction, la formation des spécialistes de français est caractérisée également par des faits qui tiennent à la fois à l'évolution des sciences du langage – le progrès scientifique – et à celle du contexte dans lequel se réalisent ces activités. L'évaluation de la situation actuelle serait bien incomplète sans la prise en compte des traditions qui continuent à exercer une influence sur les pratiques actuelles en la matière.

Probablement, les anciennes pratiques de notre département illustrent les tendances générales de l'époque dans une certaine mesure, et elles ont certainement marqué de leur empreinte nos enseignements actuels. Sans dresser un aperçu historique complet, contentons-nous de rappeler dans les grandes lignes les caractéristiques de l'enseignement de la linguistique dans les dernières décennies du siècle dernier. La filière, unique pendant longtemps, de la formation de professeurs de français, obligeait ses étudiants à des cours en nombre plus élevé qu'aujourd'hui pendant une durée de 5 ans. Le genre des cours magistraux y était plus représenté, ce qui accordait plus de place à la systématisation des connaissances théoriques. Celles-ci étaient déterminées par le structuralisme linguistique français. Les domaines présentés étaient, à part la phonétique, la phonologie et la grammaire descriptive, la lexicologie, la linguistique diachronique et la stylistique. La matière des analyses et les exemples servant les fins de l'illustration étaient fournis par le discours littéraire et, en ce qui concerne les méthodes, on favorisait la traduction ainsi que le recours à des phrases « thérapeutiques », exemples artificiels forgés pour les fins de la démonstration comportant de façon cumulée et condensée les phénomènes langagiers examinés.

De nos jours, les étudiants francisants peuvent suivre différentes filières de formation. A Debrecen, ce sont le BA (licence) en langue et culture françaises et le master FLE (le master en traduction ne comportant pas de cours de linguistique proprement dit). Il est affecté à peu près la même quantité horaire aux sciences du langage dans les deux, inférieure à celle de la formation « ancien régime ». Les travaux dirigés ont maintenant une proportion plus grande. En ce qui concerne les cadres théoriques, l'intention est de faire découvrir aux étudiants différents courants et écoles (ou plutôt la diversité) de la linguistique. On ne pourrait pas en faire autrement, bien sûr, si on veut dispenser une formation valide aujourd'hui mais, en même temps, la nécessité de la mise en contexte et la complexification des savoirs constituent un défi majeur, étant donné ce qui a été constaté plus haut à propos des attitudes et des préacquis des étudiants. La sociolinguistique et les différentes disciplines de la linguistique appliquée figurent désormais au programme et il est exploré aux cours une plus grande variété de discours. L'enseignement de la grammaire tient compte de la pluralité des normes et de la dimension du texte. Quant à l'aspect méthodologique, les opérations intralinguistiques sont

préférées à la traduction et les discours/phrases authentiques aux exemples forgés, ce qui va de pair avec l'introduction de moyens de linguistique de corpus.

Malgré le haut degré d'uniformité imposée par les critères fixés au niveau national, les contours de quelques différences caractéristiques sont également perceptibles entre les départements de français de la Hongrie⁴. Sans pouvoir juger de leur étendue ni de leur profondeur à la seule base des descriptifs de curricula, Debrecen se distingue par une approche empirique combinée avec une perspective textologique-discursive, ainsi que par l'intention de fournir des repères pour une orientation générale dans la multitude des approches linguistiques et de donner aux étudiants le sens de la diversité linguistique. Szeged, par exemple, semble accorder plus d'intérêt à la linguistique diachronique néolatine, à la lexicologie et à la linguistique contrastive. Quant à Budapest, on peut voir un trait distinctif semblable dans l'histoire culturelle de la langue française et dans la sociolinguistique. L'enseignement de la grammaire descriptive, suivant des conceptions plus ou moins différentes, est partout au cœur du volet linguistique de la formation.

6. Les contenus à inclure (ou pas) dans les thématiques du volet sciences du langage : deuxième approche (« globale », assistée par l'IA)

Réunir les linguistes français du pays afin de discuter des orientations que la formation universitaire aurait intérêt à prendre dans le volet linguistique des filières en langues et cultures étrangères aboutirait sans doute à des conclusions intéressantes, quoiqu'un parfait accord semble impossible à obtenir, et surtout à ériger en norme officielle. Aussi nous a-t-il semblé plus simple (et peut-être plus éclairant) de recourir à l'intelligence artificielle⁵ qui, de par sa nature, est susceptible de fournir des informations conformes aux

⁴ L'adresse des documents officiels mis en ligne des trois départements en question figure dans la bibliographie.

⁵ Nous avons suivi (en anglais) un dialogue plus long avec ChatGPT sur les domaines à couvrir dans une formation de BA ainsi que dans un master d'enseignement en langues et cultures étrangères.

tendances qui se dessinent d'après les documents ayant servi à la nourrir. Le résultat n'a rien de surprenant car tous les domaines linguistiques pertinents pour la formation de spécialistes en langues étrangères y apparaissent, dans un arrangement structuré.

Le parcours désirable comprendrait donc les disciplines suivantes :

- 1) Linguistique générale et linguistique descriptive :
 - a) Théories linguistiques ; évolution de la linguistique
 - b) Phonétique et phonologie, morphologie, syntaxe
 - c) Linguistique historique
- 2) Études du sens
 - a) Sémantique
 - b) Pragmatique
- 3) Linguistique appliquée
 - a) Psycholinguistique
 - b) Sociolinguistique
 - c) Langue et culture
 - d) Communication interculturelle
 - e) Traduction et interprétariat
- 4) Méthodes de recherche en linguistique

Pour ce qui est des autres filières de formation (comme l'enseignement du FLE ou la traduction), la seule différence consisterait en l'élargissement et la différenciation des domaines énumérés.⁶ Concernant le rapport entre les composants théorique et pratique des enseignements, l'expérience semble suggérer une répartition de 40 % vs 60 %, avec quelque différenciation selon les disciplines respectives. Tout en soulignant l'intérêt et l'importance de chacune des deux directions, le système n'accorderait que 30 % des cours à la présentation des grands courants historiques de la linguistique, en réservant la majorité des 70 % à celle des évolutions modernes. Finalement, en réponse à une question concernant le métalangage (langue maternelle vs langue cible),

⁶ Les exigences officielles en constituant un élément essentiel. C'est en s'y référant que SÁRVÁRI (2022), par exemple, réclame de renforcer, dans la formation des enseignants de langues, la part des études linguistiques liées à la fonctionnalité du langage et aux compétences textuelles et discursives.

le système a énuméré tous les arguments possibles pour les deux solutions, en rappelant, parmi les facteurs susceptibles de déterminer le choix, le niveau des compétences des étudiants en langue étrangère. La combinaison de l'emploi des deux langues semblait la solution optimale.

Malgré toute sa plausibilité, cette image « idéale » se laisserait, bien entendu, difficilement traduire à cent pour cent en un programme applicable réel dans les conditions actuelles, étant donné les facteurs contextuels que nous avons énumérés.⁷ De plus, il s'en ajoute encore un, qui est bien décisif.

7. Les ressources humaines

Soyons réalistes : les départements de français des universités hongroises n'ont que de petits effectifs, voire des effectifs minuscules s'étant rétrécis au fil d'une longue série de restrictions qui semblent interminables. Par conséquent, ils se caractérisent, plus que jamais, par un flagrant contraste entre la différenciation des disciplines enseignées et du degré de spécialisation croissant qu'elle entraîne avec les ressources humaines à leur disposition.

Au lieu de disposer de spécialistes, les départements devraient disposer d'un ou deux généralistes. Cela va déjà à l'encontre des ambitions idéalistes en développement de curricula. En même temps, les enseignants linguistes sont aussi des chercheurs, ce qui va de soi ; or, en tant que tels, ils sont censés se spécialiser et exceller dans leur domaine avec leurs publications s'ils veulent réussir leur carrière (ou, tout simplement, garder leur emploi). Et c'est là un obstacle majeur à la mise en place d'un programme sérieux, façonné sur le modèle idéal présenté *supra*. S'il y a donc des différences caractéristiques entre les départements de français de la Hongrie, comme nous pouvons en avoir l'impression, elles sont dues moins à la présence d'écoles – c'est-à-dire d'équipes de recherches – différentes qu'aux orientations individuelles des quelques chercheurs qui y sont présents. Certes, ils s'inscrivent dans l'espace multidimensionnel d'orientations, de traditions, de cultures ou écoles scientifiques et de collaborations de recherches différentes. Mais ils

⁷ Pareillement à ce que constate ZIMÁNYI (2013 : 116) à propos de la formation des professeurs de hongrois.

doivent, de surcroît, se positionner dans la communauté de la linguistique hongroise qui est fortement attachée à ses propres traditions et aux courants de la linguistique *mainstream*. Tout cela ne facilite pas forcément la cause de la « *linguistique française* » dans les études françaises.

8. Conclusion

En parcourant l'avant-propos d'un manuel d'initiation à la linguistique, de parution récente et largement utilisé aux universités françaises, notre regard s'arrête sur un paragraphe qui traite des difficultés de la conception d'un tel ouvrage du point de vue des choix thématiques :

Un peu plus d'un siècle après la parution du *Cours de linguistique générale*, la linguistique est devenue une science mûre, qui a trouvé des terrains de développement multiples, fructueux et exigeants. [...] Néanmoins, l'un des grands problèmes de notre discipline [...] se situe essentiellement dans la diffusion des connaissances qu'elle a accumulées pendant près d'un siècle. La science et son développement sont rarement cumulatifs, et si la métaphore du nain sur les épaules du géant subsiste dans un grand nombre d'esprits (Newton sur les épaules de ses prédécesseurs), il est de plus en plus difficile de défendre et d'illustrer le très grand patrimoine de recherches et d'hypothèses accumulées en linguistique : les théories succèdent aux théories, les données nouvelles remplacent des données anciennes, les outils d'investigation changent (surtout grâce aux sciences informatiques et aux méthodes expérimentales). Le risque est donc grand que certains faits qui semblent acquis dans le domaine de la linguistique d'aujourd'hui n'apparaissent plus comme des hypothèses de départ nécessaires pour fonder les recherches de demain. (ZUFFEREY et MOESCHLER 2021 : 15)

Les auteurs font état aussi de changements contextuels (concernant les programmes et les publics changeants) qui nécessitent l'adaptation des contenus à enseigner. Dans la formation des spécialistes de français en Hongrie, il s'y ajoute encore d'autres contraintes (dont celles qui résultent

de la différence entre langue maternelle et langue de travail) qui pèsent sur la conception du programme et des contenus.

Si les enseignants linguistes ont, à travers les décennies passées, plus ou moins transformé l'enseignement de leurs disciplines dans les différentes filières de formation de français, ils n'en ressentent certainement pas moins le besoin de poursuivre leurs réflexions sur les moyens de renouveler systématiquement les cadres et les contenus du volet *sciences du langage* des curricula. Tout d'abord, cela nécessite probablement une « mission de reconnaissance » plus approfondie que ne l'est le présent aperçu général.

Toute entreprise de renouveau en la matière a plus de chances de réussir si elle est fondée sur les bases d'une coopération étroite entre les départements de français mais aussi avec les départements des autres langues (y compris le hongrois). En tout état de cause, un tel renouveau (des contenus aussi bien que des méthodes) doit tenir compte à la fois du niveau des connaissances et des motivations ou besoins des étudiants, des attentes de leurs futurs employeurs, de l'état de l'art en sciences du langage et dans les disciplines et technologies connexes, ainsi que des sources/ressources à disposition et des cadres organisationnels de la formation. Quant à la solution idéale, elle n'existe probablement pas, mais il est toujours possible d'essayer de faire mieux.

BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAFIE

- SÁRVÁRI Tünde, 2022. Nyelvtudomány és nyelvtanárképzés. Mennyi nyelvtudományra van szüksége egy idegennyelv-tanárnak? In : *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények, Miskolc, XV. évfolyam, 1. szám* (2022) [en ligne], pp. 57–69. ISSN_1788-9979 [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : https://matarka.hu/koz/ISSN_1788-9979/vol_15_no_1_2022/ISSN_1788-9979_vol_15_no_1_2022_057-069.pdf#page=1.55
- SIMIGNÉ FENYŐ Sarolta, 2018. Az újabb nyelvészeti kutatások (nem) tükröződése a közoktatási tananyagokban. „Kell ez nekünk?” Tanár szakos hallgatók véleménye a nyelvészethez kapcsolódó tanulmányokról. In : *Alkalmazott*

Nyelvészeti Közlemények, Miskolc, XIII. évfolyam, 1. szám (2018) ISSN_1788-9979 [en ligne], pp. 17–25 [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : https://matarka.hu/koz/ISSN_1788-9979/vol_13_no_1_2018/ISSN_1788-9979_vol_13_no_1_2018_017-025.pdf

ZIMÁNYI Árpád, 2013. Nyelvészeti tantárgyaink rendszere az alap- és mesterképzésben. In : Eöry Vilma (éd.) *Az Eszterházy Károly Főiskola tudományos közleményei (Új sorozat 40. köt.) = Acta Academiae Paedagogicae Agriensis. Sectio Linguistica Hungarica* ISSN 1785-6906 [en ligne]. pp. 111-126. [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : https://publikacio.uni-eszterhazy.hu/2780/1/111-126_Zimanyi.pdf

ZUFFEREY, Sandrine, MOESCHLER, Jacques, 2021. *Initiation à la linguistique française*. 3^e édition. Malakoff : Armand Colin,.



CHATGPT [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://openai.com/chatgpt/overview/>

DE BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR FRANCIA TANSZÉK

Az Újlatin nyelvek és kultúrák alapképzési szak képzési és kimeneti követelményei [en ligne] [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://francia.unideb.hu/ujlatin-nyelvek-es-kulturak-alapkepzesi-szak>
Az osztatlan tanárképzés képzési és kimeneti követelményei (2023/24.) [en ligne] [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://francia.unideb.hu/osztatlan-francia-nyelv-es-kultura-tanara-kepzes>

ELTE BTK

Alapszakok, specializációk [en ligne] [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.btk.elte.hu/ba/alapszakok> *Diszciplináris MA* [en ligne] [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.btk.elte.hu/ma/diszciplinaris>

Osztatlan tanárképzés szakos mintatantervei [en ligne] [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.btk.elte.hu/tanarkepzes/osztatlan>

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM FRANCIA TANSZÉK. *Futó képzések hálótervei* [en ligne] [Consulté le 28.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://fr.u-szeged.hu/futo-kepzesek-halotervei/>

VARIÉTÉS DE PRONONCIATION DU FRANÇAIS DU DÉBUT DU 17^E SIÈCLE UNE ÉTUDE DE CAS

Zsuzsanna GÉCSEG
Université de Szeged

Résumé : Cette contribution vise à analyser certains traits de la prononciation du futur roi Louis XIII entre l'âge de 5 et 11 ans. Les analyses sont fondées sur le journal tenu par Jean Héroard, médecin et premier éducateur du dauphin. Dans cet ouvrage, Héroard documente au moyen d'une transcription phonétique spéciale les paroles du dauphin. Ces transcriptions permettent de différencier entre une prononciation représentée comme modèle à suivre et une prononciation jugée déviante par Héroard, que l'on pourrait qualifier de langage « populaire » ou relevant d'un style familier.

Mots-clés : Jean Héroard ; Louis XIII ; prononciation ; langage populaire ; 17^e siècle.

Varieties of French pronunciation at the beginning of the 17th century – abstract: The talk aims at analyzing certain features of Louis XIII's pronunciation at the age between 5 and 11 years. The analysis is based on a diary kept by Jean Héroard, Louis' personal physician and first instructor. In this text, Héroard reproduces the infant Louis's speech by means of a special phonetic transcription system. These transcriptions enable us to distinguish between a pronunciation represented as prestigious, and a pronunciation considered deviant by Heroard and involving popular language or colloquial style.

Keywords: Jean Héroard; Louis XIII; prononciation; popular language; 17th century.

1. Introduction

Étudier la prononciation des époques anciennes n'est pas chose aisée puisque l'historien du langage ne dispose pas de documents sonores qui fourniraient les données à analyser. Certes, il y a des textes écrits qui comportent des indications importantes sur le langage parlé de l'époque : les mots en position de rime dans les œuvres poétiques, les pièces de théâtre mettant en scène des caractères ruraux, la littérature populaire, sans parler des grammaires ou « remarques » nées au 16^e et au 17^e siècles qui décrivent souvent les prononciations usuelles pour mettre en garde contre un langage « peu châtié ». Ces sources ont cependant l'inconvénient d'être lacunaires et peu fiables, en particulier les œuvres littéraires, textes fictifs ayant tendance à exagérer certains traits considérés comme typiques et à dessiner une caricature au lieu de reproduire les faits langagiers tels qu'ils sont.

Ce sont surtout les données authentiques reflétant la parole spontanée qui font défaut. De ce point de vue, le journal rédigé au début du 17^e siècle par Jean Héroard¹, médecin et premier éducateur du futur Louis XIII, fait exception. Dans cet ouvrage devenu célèbre, Héroard documente avec une fidélité remarquable les paroles du dauphin – devenu roi à l'âge de neuf ans – jusqu'à l'âge de dix ans de celui-ci.

Cette contribution vise à examiner à partir du *Journal* d'Héroard certains phénomènes phonétiques du tournant du 16^e et du 17^e siècles, en adoptant la perspective de la sociolinguistique historique. Du point de vue de l'histoire de la langue française, cette période constitue une étape intermédiaire entre le moyen français et le français classique, où d'importants changements ont lieu dans l'évolution du français.

Je m'intéresse en particulier aux spécificités de la parole du dauphin telle que l'on peut l'observer dans le journal tenu par Jean Héroard. Sur la base de ce texte extraordinaire, je cherche à différencier entre une prononciation « valorisée », représentée comme modèle à suivre, et une prononciation jugée

¹ Le texte intégral du journal a été publié en 1989 sous la direction de Madeleine FOISIL (FOISIL éd. 1989). Quelques extraits du manuscrit avaient déjà paru en 1868 (SOULIÉ et BARTHÉLEMY éd. 1868) ; sur les défauts de cette édition, voir GOUGENHEIM (1931) et FOISIL (1984).

déviante par Héroard, que l'on pourrait qualifier de langage « populaire » ou relevant d'un style familier.

2. *Le Journal* de Jean Héroard

Selon Madeleine FOISIL, éditrice du texte, *Le Journal de l'hygiène du prince* est à la fois un traité de santé et un journal médical (FOISIL 1984). Il s'agit d'un registre très détaillé que le médecin Jean Héroard tenait presque quotidiennement à partir du 27 septembre 1601, jour de la naissance du dauphin, pendant 27 ans, jusqu'à sa propre mort. Le volume du texte original est immense : le texte est constitué de six gros in-folio, soit plus de 11 mille pages manuscrites. Comme le souligne FOISIL (1984), c'est un document unique par l'originalité de ses observations et son immense étendue. Héroard prenait soin de documenter tous les aspects du développement physique, mental et moral du Prince devenu roi à neuf ans : son rythme journalier, son alimentation, ses changements d'humeur, ses diverses activités, les gens qu'il côtoyait et aussi ses propos.

Les passages reproduisant la parole du dauphin, à partir de ces premiers babilis jusqu'aux discours solennels formulés suivant la norme officielle de l'époque, constituent une valeur inestimable pour les historiens du langage. Mais ce qui présente le plus d'intérêt pour les recherches en phonétique historique en particulier, c'est qu'Héroard recourt à une transcription phonétique spéciale afin de représenter les particularités de la prononciation du futur roi. Ces transcriptions abondent surtout entre l'âge de 3 et 9 ans et deviennent ensuite plus sporadiques pour disparaître complètement à partir de l'âge de 11 ans. Comme on peut le voir dans les exemples (1) et (2), Héroard indique souvent entre parenthèses la transcription orthographique du mot ou du fragment de phrase en question. Ces données permettent de mesurer l'écart entre la prononciation du dauphin et une prononciation considérée comme correcte par son médecin.

(1) Ho qu'il é (est) beau (7 janvier 1608)

(2) Ha mon Dieu l'aute (tre) pié (pied) me fai mal (3 août 1608)

L'étude du langage parlé à travers le *Journal* d'Héroard soulève cependant quelques problèmes méthodologiques. Comme Gerhard ERNST (1989), éminent spécialiste du langage du dauphin l'observe, si Jean Héroard note les propos du dauphin quelques heures après leur production, assurant ainsi l'authenticité de ces discours rapportés, ces transcriptions ne sont pas pour autant précises ni cohérentes dans tous les cas. En plus, comme il s'agit des productions langagières d'un enfant, il n'est pas toujours facile de décider si tel ou tel phénomène relève du langage enfantin ou du langage adulte de l'époque. Enfin, la parole du dauphin peut comporter des traits individuels, il faut donc prendre garde de formuler des généralisations hâtives sur les façons de parler au début du 17^e siècle à partir des particularités de la parole d'un seul individu. En effet, à quelques exceptions près, Héroard recourt à ces transcriptions uniquement pour rendre la parole du dauphin, ainsi il est pratiquement impossible d'obtenir des informations directes précises concernant l'influence de son entourage sur la parole de l'enfant.

3. Langage enfantin

Jusqu'à l'âge de 7 ans, le jeune dauphin habite à Fontainebleau et à Saint-Germain, où il rencontre quotidiennement des gens issus de milieux très divers et originaires de régions variées. La façon de parler de ces gens exerce sans doute une influence sur les productions langagières du futur Louis XIII.

En ce qui concerne les premières années de la vie du dauphin, on peut observer un certain nombre de phénomènes qui relèvent sans aucun doute du langage enfantin. Il s'agit de simplifications dues à la difficulté qu'il a à prononcer certaines consonnes, comme on en rencontre aussi dans la parole des enfants de l'époque moderne. ERNST (1989) relève entre autres des chutes et substitutions de certaines consonnes fricatives comme la consonne « s » que le dauphin est incapable de prononcer au départ.

(3) Je tui (suis) bon bon gachon (garçon) je ne pante a nu mal (je ne pense a nul mal) (16 février 1604)

Comme pour beaucoup d'enfants, la prononciation de la consonne liquide « r » pose problème pour le dauphin, et cela jusqu'à l'âge de 7 ans environ : il la fait tomber ou la remplace par « l ».

(4) Hé ce ne qu'un poutai (pourtraict) (10 janvier 1605)

(5) E vous ete tro lude (rude) (10 janvier 1605)

Toutefois, les chutes de consonnes peuvent aussi relever d'un style familier du langage adulte en général, ou peuvent constituer un trait typique de la façon de parler des gens de la Cour. En effet, la chute du « r » et du « l » se maintient dans la parole du dauphin dans des mots comme *plus*, *quelque*, *parce que* même après l'âge de 9 ans, lorsque sa langue maternelle semble déjà établie. On peut lire chez VAUGELAS (1647) que la prononciation « pu » de *plus* était encore dominante à la Cour pendant la 1^{re} moitié du 17^e siècle. Selon ERNST, il en va de même pour la prononciation *que(l)que*, alors qu'il estime que les prononciations *pa(r)ler* ou *pa(r)ce que* relèvent plutôt du langage familier ou témoignent d'une influence dialectale.

4. Quelques traits typiques de la prononciation du dauphin

Dans ce qui suit, j'aborde quelques traits caractéristiques relevés dans la parole du dauphin qui constituent des écarts par rapport à la prononciation jugée correcte par Héroard et qui se retrouvent aussi dans le langage populaire de l'époque. Pour identifier les spécificités de ce dernier, je m'appuie sur la littérature populaire du milieu du 17^e siècle, en particulier sur l'œuvre connue sous le nom d'*Agréables conférences*, pamphlets politiques mettant en scène les dialogues de deux paysans qui s'échangent en patois parisien.²

² *Les Agréables conférences* font partie d'une série de pamphlets appelés Mazarinades. Imprimé en 1649, le volume intitulé *Trois agréables conférences de deux paysans de Soint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps* est conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Version en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65237966> Pour une analyse détaillée de la prononciation des personnages des *Agréables conférences*, voir ROSSET (1911).

4.1. « Vecy – vela »

Un trait typique de la parole du dauphin est l'emploi fréquent des présentatifs *vecy* et *vela*, prononcés comme [vɛsi] et [vɛla], précurseurs des formes actuelles *voici* et de *voilà*.

Elles sont issues des formes *veiz ci* et *ves la* de l'ancien français. *Veiz ci* a ensuite évolué en *vecy/vezci* au 14^e siècle, et la première apparition attestée de la forme moderne *voici* date de la fin du 15^e siècle. Quant à *vez la*, sa variante *vela* est employée dès le milieu du 14^e siècle.³ Les formes « modernes », qui résultent de la diphtongaison du [ɛ] ouvert en [wɛ], s'imposent à partir du 16^e siècle (OPPERMANN-MARSAUX 2006). Au début du 16^e siècle, *vecy* et *vela* apparaissent encore dans des textes poétiques (QUICHERAT 1850), et continuent à subsister à l'oral aux 16^e et 17^e siècles. Les grammairiens du 17^e siècle condamnent l'emploi de ces anciennes formes : selon CHIFFLET, « vela, veci (...) ; au lieu de les prononcer en oi, ne font que des badineries » (CHIFFLET 1659 : 230).

Par ailleurs, *vela* et sa variante *v'la* se sont maintenus jusqu'à nos jours dans certains dialectes d'oïl (*v'lo* en picard et *velai* en bourguignon), ainsi qu'en français acadien. On retrouve *v'la* dans la célèbre chanson populaire acadienne intitulée « V'la le bon vent ». En fait, *voilà* est souvent prononcé [vla] dans le langage parlé de l'époque moderne (cf. Le Petit Robert de la langue française 2023).⁴

Dans le texte des trois premières *Agréables conférences*, seule la forme contractée *vla* est employée (6). On ne trouve nulle part cette forme chez le dauphin.

(6) vla leté qui vien (1^{re} partie, p. 8)

Pour ce qui est du *Journal* d'Héroard, *vecy* et *vela* y ont un statut particulier. Le dauphin les emploie quasi systématiquement et en abondance dès l'âge de trois ans, surtout *vela*. À partir de 1609, quelques occurrences de *voilà* viennent se substituer à *vela*, mais ce dernier continue à être employé même

³ *Le Robert historique* (REY éd. 2010).

⁴ Je remercie le relecteur anonyme de ce texte pour cette précision.

après 1610, date à partir de laquelle les passages citant les paroles de l'enfant roi se font de plus en plus rares, et le nombre des transcriptions phonétiques de ses propos diminue progressivement.

- (7) Vela pou le peti Canada (19 juin 1604)
- (8) vecy la porte de ma chambre (bre) (15 mai 1608)
- (9) Hoo le voila il e (est) gaufré (22 février 1609)
- (10) Tenés, vela ung escu (13 mars 1613)

HÉROARD lui-même n'utilise que *voici* et *voilà*, mais on trouve dans le texte quelques occurrences de la forme *vela* employée par la nourrice du dauphin ou par d'autres gens de son entourage.

- (11) Il fist une vesse, sa nourrice luy dict : « Ha Mr, vela qui sent mauvais ». (30 mai 1608)

Comme les exemples (6) et (7) l'illustrent, Héroard n'estime presque jamais nécessaire d'ajouter ici les variantes jugées correctes entre parenthèses, contrairement aux autres « anomalies » de la prononciation du dauphin. Tout cela suggère que *vecy* et *vela* devaient être couramment employés à la Cour à l'époque du *Journal*, et qu'Héroard était plus tolérant vis-à-vis de ces formes qu'à l'égard d'autres traits de la prononciation du dauphin.

4.2. L'appellatif « Monsieur »

Un autre trait typique de la parole du dauphin concerne la prononciation de l'appellatif *Monsieur*. Selon le *Robert historique*, ce mot est apparu au 15^e siècle, au terme de l'évolution phonétique de l'appellatif *monsor*, dont l'existence était documentée dès le 13^e siècle. Le *-r* final de *Monsieur* se prononçait encore au 17^e siècle, mais les recommandations de certains grammairiens indiquent que les deux variantes, avec et sans consonne finale, coexistaient à cette époque-là. En observant les graphies reflétant l'usage populaire de l'époque (*Moussieu*, *Mosieu*, *Monsieu*, *Monseu*, *Mossieu*, *M'sieu*), il y a lieu de constater que ce sont les formes sans *-r* final prononcé qui prédominent dans les milieux populaires, avec des variations dans la prononciation de la voyelle

de la première syllabe : [o] oral ou nasal, ou bien [u]. La fluctuation des voyelles [o] et [u] est un phénomène bien connu de l'époque⁵. Ces variétés de prononciation se retrouvent également dans certains dialectes d'oïl, cf. *Moussieu* en normand, ainsi que *Monseu* employé anciennement en Ile-de-France et en Wallonie. Dans les *Agréables conférences*, on rencontre les prononciations *Monsieu* et *Monseu* :

- (12) je fu ravy en yeuxtasse de vouar tant de biau Monsieux (2^e partie, p. 10)
(13) Ardé, cesty-là qui heriteza de la charge de Monseu de Pazi (3^e partie, p. 6)

En ce qui concerne la parole du dauphin, les transcriptions d'Héroard témoignent d'une certaine évolution dans la prononciation de cet appellatif, évolution qui conduit à la coexistence de plusieurs variétés situationnelles à la fin. Les exemples (14)-(19) illustrent cette évolution.

- (14) Moucheu Euoua, i a ti dangé m'allé poumené ? (29 mars 1605)
(15) Mousseu Eroua, j'aré bien envie de boire (22 mars 1608)
(16) si je l'eusse faict quand Mousseur de Souvré me l'a dict, (14 mai 1611)
(17) Monsieur le Chancelier vela monseu le prince (20 décembre 1611)
(18) (en plaisantant) Mousseu de Souvré touchés là (25 avril 1612)
(19) He monseu de Souvré excusé (és) moy (1^{er} août 1612)
(20) Messieurs, je sui venu icy avec la Roine ma mere pour vostre soulagement et repos. Monsieur le Chancelier vous témoignera le demeurant. (18 août 1614)

Au départ, de 3 et 5 ans, le dauphin prononce *Moucheu*, sans doute dû aux difficultés qu'il a à prononcer la consonne [s] et à la fluctuation entre les voyelles [o] et [u] caractéristique à cette époque. Entre 6 et 10 ans, il prononce systématiquement *Mousseu*, donc toujours avec la voyelle fermée

⁵ Voir la célèbre querelle des ouistes au 16^e siècle, cf. entre autres DAUZAT (1939), BRUNEAU (1958) et HERMAN (1967).

[u], sans prononcer la semi-voyelle [j] et le *-r* final. Cette prononciation est par ailleurs décrite par ROSSET (1911) comme la prononciation ordinaire du 17^e siècle.⁶

Ensuite vient une période où plusieurs variétés de prononciation s'alternent, parfois dans une même phrase comme dans (17), avec ou sans *-r* final prononcé. Vers la fin de l'enfance du roi, les variations dépendent de plus en plus de la nature de la situation : l'orthographe conventionnelle, avec un *-r* final probablement prononcé, apparaît dans des situations formelles où le roi se prononce en tant que roi, alors que les autres variantes sont utilisées lors des échanges privés.

4.3. Les consonnes finales

Le phénomène de la chute de la consonne finale a déjà été abordé en rapport avec l'appellatif *Monsieur*, dont le *-r* final cesse d'être prononcé vers la fin du 17^e siècle. En réalité, il s'agit d'un phénomène qui touche presque tous les mots se terminant par une consonne à l'écrit (DAUZAT 1939, BRUNEAU 1958, HERMAN 1967, AYRES-BENNETT 1990). Alors qu'en ancien français, toutes les consonnes finales sont prononcées, beaucoup d'entre elles deviennent muettes dans les siècles suivants. D'importantes fluctuations caractérisent le 16^e et le 17^e siècles à cet égard.

Au 16^e siècle, les grammairiens établissent la règle suivante : la consonne finale est muette si le mot suivant commence par une consonne, alors qu'elle est prononcée avant une pause ou si le mot suivant commence par une voyelle, un peu comme nous le faisons encore en prononçant les mots *six*, *dix* ou *plus*.

Dans le langage populaire du 16^e siècle, toutes les consonnes finales tombent déjà devant une consonne (HERMAN 1967). Au 17^e siècle, l'amuïssement des consonnes finales se généralise dans toutes les couches sociales, y compris la « bonne société » (BRUNEAU 1958 : 120). Le changement touche également les positions qui précèdent une pause. En ce qui concerne le *-r* final de l'infinifitif des verbes en *-er* et en *-ir* (comme dans *parler*, *finir*), VAUGELAS (1647) observe

⁶ ROSSET (1911 : 198) fait référence à une anecdote fondée sur l'homophonie *Monsieur/mousseux*, selon laquelle « Les jeunes gens refusent d'être appelés Monsieur (...), et répondent : l'arbre est trop jeune pour y avoir de la mousse ».

que les membres de la Cour prononcent encore cette consonne en lecture et en discours public, mais l'abandonnent dans les situations informelles. Dans la prononciation de la petite bourgeoisie parisienne, cette même consonne *-r* finale tendait à s'amuir aussi lorsqu'elle était précédée d'une autre consonne.

La plupart des grammairiens de l'époque déplorent ce changement phonétique et le considèrent comme une perte. Au cours du 17^e siècle, ils finissent par faire rétablir une partie des consonnes finales, mais pas toutes : entre autres, le *-s* du pluriel, le *-r* du suffixe *-ier* et des infinitifs du premier groupe sont restés muets. Pour le *-r* de l'infinitif en *-ir*, ainsi que celui du suffixe *-eur*, ce n'est qu'au milieu du 18^e siècle que les gens cultivés ont (re) pris l'habitude de les prononcer (DAUZAT 1939).

Certains grammairiens adoptent une position plus permissive. CHIFFLET recommande de ne prononcer la consonne finale que devant voyelle (c'est-à-dire en cas de liaison), mais il fournit aussi une longue liste d'exceptions à ce principe général. Pour la consonne « r », il recommande – ou tolère – sa prononciation dans un grand nombre de types de contextes.

Les exemples relevés dans les *Agréables conférences* témoignent d'une attitude particulière vis-à-vis de la prononciation de l'époque.

(14) y semble que tu nou dégraigne (1^{re} partie, p. 3)

(15) c'est un volleu (1^{re} partie, p. 4)

Cette orthographe déformée a pour but de dessiner une caricature sur le caractère « bizarre » de la prononciation du petit peuple. Mais, en réalité, le fait de ne pas prononcer devant consonne le *-l* final du pronom *il*, le *-s* final d'un pronom personnel pluriel, ainsi que le *-r* final du suffixe *-eur* est très courant à l'époque, même dans les milieux cultivés. Par ailleurs, comme la graphie dans (15) en témoigne, le *-t* final de la forme verbale est prononcé, en conformité avec les règles de liaison. GONDRET (1989) explique cette « surcaractérisation » comme le signe d'une recherche d'effet humoristique, comme « un équivalent graphique des marques phoniques non reproductibles à l'écrit » (GONDRET 1989 : 15).

Dans les passages qui rapportent les propos du dauphin, on voit dès le départ qu'il a tendance à ne pas prononcer les consonnes finales des mots.

- (16) c'e le coché (er) quan i (il) ne veu pa foueté (er) se chevau (aux) i fai
(il fait) claqué son fouët (2 janvier 1608)
- (17) I vou fau avoi (avoir) une jumen (19 juin 1608)
- (18) Vous ete don pu (plus) vieu (vieux) que li (luy) (29 janvier 1608)
- (19) Ma soeur vou ete tro jeune pou boire du vin (13 février 1609)

Vu les traits généraux de la prononciation courante de l'époque, cela semble tout à fait normal, du moins pour les consonnes finales qui précèdent un mot commençant par une consonne, comme le *-t* final de *veut* dans l'exemple (16). Toutefois, les transcriptions d'Héroard donnent l'impression que le scripteur considère cette prononciation comme anormale. Héroard semble donc adopter une position très conservatrice en reproduisant la prononciation du dauphin. Les raisons de ce conservatisme extrême ne sont pas claires : est-ce qu'il s'agit d'une attitude pédagogique poussée à l'extrême par le précepteur soucieux de l'éducation langagière du prince ? Ou bien, de manière analogue à ce qu'on a pu observer dans les *Agréables conférences*, Héroard cherche-t-il simplement à rendre à l'écrit l'effet créé par la prononciation « populaire » du dauphin ?

Par ailleurs, comme les exemples (16), (17) et (19) l'illustrent, dans la parole du dauphin les consonnes finales restent très souvent non prononcées même avant une voyelle, ce qui constitue une violation de la norme de l'époque et un trait caractéristique du français populaire depuis le 17^e siècle. Les liaisons consonantiques non réalisées par le dauphin sont particulièrement fréquentes dans les groupes à cohérence faible, lieux des liaisons facultatives en français moderne (par exemple, entre *quan* et *i* dans (16), et *fau* et *avoi* dans (17)). En ce qui concerne les groupes à cohérence forte, les liaisons sont réalisées d'une manière fluctuante : face à la liaison réalisée entre le pronom clitique et le verbe être (*vous ete*) dans (18), la même tournure est prononcée sans liaison (*vou ete*) dans (19).

4.4. *Les contractions*

L'emploi des contractions, fusion de deux syllabes en une syllabe dans un mot ou groupe de mots, est aussi un trait typique de la parole du dauphin. Deux exemples illustrant ce phénomène sont les formules interrogatives

avou et *savou*, variantes contractées des tournures *avez-vous* et *savez-vous*, respectivement.

Ces formes contractées existaient dès le 13^e siècle, et elles étaient largement utilisées au 16^e siècle, non seulement dans le langage parlé, mais aussi dans la poésie, entre autres par Du Bellay et Marguerite de Navarre. Certaines régions du Canada les connaissent encore.

En ce qui concerne les *Agréables conférences*, la 4^e partie comporte quelques occurrences d'*avou* et de *savou*.

Le dauphin les emploie dès l'âge de quatre ans en alternance avec les formes non contractées. Ces formes deviennent particulièrement fréquentes entre 1608 et 1610 (seules les variantes contractées apparaissent dans le journal à cette période), pour finir par disparaître complètement à partir de 1611.

- (20) Avou (avés-vous) des enfan (ans), quel aage ont i (ils), en avou qui é (aie) cinq an (ans) ? (...) En avou qui ait un an ? (13 juillet 1609)
(21) Sçavou (sçavés-vous) bien ou c'est ? (30 mai 1608)

5. Conclusion

L'analyse des passages citant la parole du dauphin dans le *Journal* d'Héroard permet de constater que la prononciation du futur Louis XIII présente des écarts considérables par rapport à la prononciation valorisée de son époque et se rapproche plutôt du langage populaire. Ce langage est à la fois conservateur et novateur, ce qui ne devrait pas surprendre, puisqu'il s'agit d'une propriété typique du langage populaire de toute époque.

Les traits caractéristiques relevés apparaissent de façon stable dans la parole du dauphin, dans la plupart des cas indépendamment des situations, il ne s'agit donc pas de variation situationnelle ici.

La prononciation du dauphin a sans doute été façonnée par son entourage, les gens de milieux variés qu'il côtoyait régulièrement ou occasionnellement, même si le *Journal* de Jean Héroard n'apporte pas de preuve directe à cette hypothèse. Néanmoins, les données analysées dans cette étude et leur confrontation à la littérature populaire du 17^e siècle confirment l'observation de GOUGENHEIM (1931 : 4), premier explorateur du langage du dauphin,

qui constate que « la langue que parle le dauphin se rapproche de la langue populaire parisienne ».

BIBLIOGRAPHIE

- AYRES-BENNETT, Wendy, 1990. Variation and change in the pronunciation of French in the seventeenth century. In : Green, J. N. & Ayres-Bennett, W. (éds.) : *Variation and Change in French*. London : Routledge, pp. 151–179.
- BRUNEAU, Charles, 1958. *Petite histoire de la langue française : Tome 1. Des origines à la Révolution*. Paris : Armand Colin.
- BRUNOT, Ferdinand, 1966. *Histoire de la langue française des origines à nos jours : vol. 4. La langue classique 1660–1715*. Paris : Armand Colin.
- CHIFFLET, Laurent, 1659. *Essay d'une parfaite grammaire de la langue française*. Anvers : Jacques van Meurs.
- DAUZAT, Albert, 1939. *Tableau de la langue française : origines, évolution, structure actuelle*. Paris : Payot.
- ERNST, Gerhart, 1989. Le langage du prince. In : FOISIL, M. (éd.) : *Journal de Jean Héroard*. Paris : Fayard, pp. 189–214.
- FOISIL, Madeleine, éd., 1989. *Journal de Jean Héroard*. Paris : Fayard.
- GONDRET, Pierre, 1989. L'utilisation du patois parisien comme niveau de langue dans la littérature française au XVII^e siècle. In : *Cahier de l'Association internationale des études françaises* 1989, n° 41, pp. 7–24.
- GOUGENHEIM, Georges, 1931. L'observation du langage d'un enfant royal au XVII^e siècle d'après le Journal d'Héroard. In : *Revue de philologie française* 1931, n° 43, pp. 1–15.
- HERMAN, József, 1967. *Précis d'histoire de la langue française*. Budapest : Nemzeti Tankönyvkiadó.
- MARTINEAU, France, 2009. A distance de Paris : usages linguistiques en France et en Nouvelle France à l'époque classique. In : Aquino-Weber et al. (éds.) : *Sociolinguistique historique du domaine gallo-roman : Enjeux et méthodologies*. Lausanne : Peter Lang, pp. 221–242.
- MAUPAS, Charles, 1625. *Grammaire et syntaxe française*. Paris : Collas.

- OPPERMAN-MARSAUX, Evelyne, 2006. Les origines du présentatif *voici/voilà* et son évolution jusqu'à la fin du XVI^e siècle. In : *Langue française* 2006, n° 149, pp. 77-91.
- OUDIN, Antoine, 1633. *Grammaire françoise rapportée au langage du temps*. Paris : Chez Pierre Billaine.
- POIRIER, Pascal, 1993. *Le glossaire acadien*. Moncton : Éditions d'Acadie. [Consulté le 06.11.2023]. Disponible à l'adresse : <http://cfml.ci.umoncton.ca/cea/livres/doc.cfm?livre=glossaire>
- QUICHERAT, Louis, 1850. *Traité de versification française*. 2^e édition. Paris : Hachette.
- REY, Alain (éd.), 2010. *Dictionnaire historique de la langue française*. 4^e édition. Paris : Le Robert.
- ROSSET, Théodore, 1911. *Les origines de la prononciation moderne étudiées au XVII^e siècle d'après les remarques de grammairiens et les textes en patois de la banlieue parisienne*. Paris : Librairie Armand Colin.
- SOULIÉ, Eudore et de BARTHÉLEMY, Edouard (éds.) 1868. *Journal de Jean Héroard : sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601–1628)*. Paris : Librairie de Firmin Didot frères, fils et Cie.
- VAUGELAS, Claude Favre, 1647. *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*. Paris : Veuve Camusat et P. le Petit.

« LA FAMILLE ILS SONT PAS DU TOUT PRÊTS À ÇA » DISCORDANCES DE MARQUES ENTRE ÉLÉMENT DISLOQUÉ ET PRONOM DE REPRISE

Márton Gergely HORVÁTH
Université Catholique Pázmány Péter

Résumé : Dans les constructions disloquées prototypiques, une proposition verbale est précédée ou suivie d'un argument du verbe de la proposition, laquelle contient un pronom qui est coréférentiel à l'élément disloqué et qui indique la fonction syntaxique de l'argument. Il existe cependant diverses structures dans lesquelles il y a des discordances de marques entre l'élément disloqué et sa reprise. La grande diversité de ces constructions rend l'analyse complexe, et cette dernière dépend également des valeurs référentielles que l'on attribue au SN disloqué et au pronom de reprise. Notre objectif est de dresser un inventaire des constructions disloquées non prototypiques basé sur des critères que l'on peut représenter à l'aide de traits binaires. La définition de ces traits permet de décrire les propriétés de ces structures atypiques et d'apporter des éléments de réponse aux questions d'analyse de faits rares et peu étudiés. Nous fondons nos investigations sur des données de diverses origines, relevées dans des corpus oraux ou écrits, dans des travaux scientifiques traitant de questions annexes, ou sur le web.

Mots-clés : dislocation ; détachement ; discordance de marques ; décalage référentiel.
“La famille ils sont pas du tout prêts à ça” : Agreement Mismatches between Dislocated Elements and Resumptive Pronouns – abstract: In prototypical dislocated constructions, a verbal clause is preceded or followed by an argument of the clause's verb, and the clause contains a pronoun that is coreferential to the dislocated element and indicates the syntactic function of the argument. However,

there are various structures in which there are agreement mismatches between the dislocated element and its pronominal. The wide diversity of these constructions makes the analysis complex, and it also depends on the referential values assigned to the dislocated NP and the pronominal. Our aim is to create an inventory of non-prototypical dislocated constructions based on criteria that can be represented using binary features. Defining these features allows us to describe the properties of these atypical structures and provide insights into the analysis of rare and less-studied phenomena. We base our investigations on data from various sources, collected in oral or written corpora, in scientific works addressing related issues, or on the web.

Keywords: dislocation; detachment; agreement mismatch; referential discrepancy.

Dans notre contribution, nous exposerons des constructions disloquées non prototypiques qui présentent des discordances de marques entre le syntagme disloqué et le pronom de reprise. Notre objectif est de rendre compte des ressemblances et des disparités entre les diverses structures à l'aide de traits binaires.

D'abord, nous présenterons brièvement les constructions disloquées, à topique lié ou à topique libre, ainsi que celles qui font l'objet de notre étude. Ensuite, nous analyserons diverses occurrences, tirées de corpus oraux, écrits ou trouvées sur le web, du point de vue de quatre traits binaires, qui nous serviront de critères de classification. Enfin, nous résumerons nos résultats dans une grille d'analyse basée sur les traits binaires préalablement définis.

1. Constructions à dislocation

1.1. Constructions disloquées prototypiques

Dans les constructions disloquées prototypiques, une proposition verbale est précédée ou suivie d'un argument du verbe de la proposition, laquelle contient un pronom qui est coréférentiel à l'élément disloqué et qui indique la fonction syntaxique de l'argument. Une frontière prosodique sépare le syntagme disloqué de la proposition. L'argument disloqué pourrait être

réinséré dans la proposition, autrement dit, il a une position alternative intra-propositionnelle (cf. LAMBRECHT 2001) :

- (1) a. *ce livre* je l'ai lu
b. je l'ai lu *ce livre*
(BLANCHE-BENVENISTE 2006 : 477)
(1') j'ai lu *ce livre*

Nous considérons, suivant LAMBRECHT (1994), que les constructions disloquées sont des constructions grammaticales topicalisantes, i.e. elles signalent explicitement un topique. Autrement dit, les constructions à dislocation permettent d'encoder un référent topique dans une position disloquée (détachée) à gauche ou à droite, à l'extérieur de la proposition qui contient l'information à propos du référent topique. Le constituant extra-propositionnel est donc une expression topicale explicitement marquée.

1.2. *Détachement sans rappel (topique non lié ou libre)*

Il existe des constructions, traitées comme des cas de dislocation, pour lesquelles les critères évoqués ci-dessus ne sont pas tous valables. Le cas le plus saillant est celui du détachement sans rappel (topique non lié ou libre) :

- (2) a. *mon premier mari*, on avait une voiture puis une moto (BLANCHE-BENVENISTE 1981 : 80)
b. *le métro*, avec la carte orange, tu vas n'importe où (BARNES 1985 : 101)

Ici, les SN détachés ne remplissent aucune fonction syntaxique dans la proposition verbale, ils n'ont par conséquent pas de position alternative intra-propositionnelle et ne sont pas liés par co-indexation à un pronom résomptif. Entre la proposition et le constituant disloqué, le lien n'est que sémantico-pragmatique (LAMBRECHT 2001). En général, il est admis que ce type de constituant disloqué a également une fonction cadrative, c'est-à-dire qu'il délimite le domaine d'interprétation de la prédication (CHAFE 1976, JACOBS 2001).

1.3. Constructions à détachement « intermédiaires »

Entre ces deux « extrêmes », il existe diverses constructions « intermédiaires » dans lesquelles il y a des discordances de marques entre l'élément disloqué et sa reprise. En effet, le SN disloqué peut ne pas porter la marque casuelle normalement requise pour remplir la fonction d'argument (3), ou la construction peut être caractérisée par un « décalage référentiel » (CADIOT 1988) lorsque le SN disloqué est repris par les clitiques *ce* ou *ça*, invariables en genre et en nombre (4). On retrouve le même type de décalage référentiel lorsque la reprise se fait par le pronom clitique « vague » *on* (5a) ou dans tous les cas où l'interprétation du pronom anaphorique se fait de manière indirecte, par inférence (5bc).

- (3) a. *cette affaire* je préfère ne pas *en* parler (BARNES 1985 : 7)
b. c'est *ça* qui *me* fait un peu peur *moi* (HORVÁTH 2018 : 241)
- (4) a. *tes livres* c'est lourd (CARLIER 1996 : 145)
b. *ça* arrive *ces accidents* (HORVÁTH 2018 : 165)
- (5) a. *les pharmaciens* *on* est très surveillés (BLASCO-DULBECCO 1999 : 128)
b. *la famille* *ils* sont pas du tout prêts à *ça* (relevé dans une interview dans SEURE-PINSON 2021 : 81)
c. je leur ai dit man gêne-toi pas je *leur* ai dit *la police* que *ça* se peut qu'il... (web¹)

La grande diversité de ces constructions rend l'analyse complexe, et cette dernière dépend également des valeurs référentielles que l'on attribue au SN disloqué et au pronom de reprise. En effet, à titre d'exemple, si l'on considère qu'ils sont coréférentiels dans (5b) ou (5c), cela permet de classer cette structure parmi les disloqués liés, alors que s'ils sont traités comme des référents distincts, l'exemple relève d'un topique non lié (libre).

¹ <https://www.facebook.com/FrankDube2019/videos/live-tiktok-sur-mon-arrestation-2020-11-22-10h52-am/196596791910511/> [Consulté le 20.08.2023]

2. Corpus d'exemples et critères de classification

2.1. Corpus

Notre objectif est de dresser un inventaire des constructions disloquées non prototypiques basé sur des critères que l'on peut représenter à l'aide de traits binaires. Par exemple, l'accord casuel, mis en cause dans les constructions en (3), peut être représenté par le trait [\pm cas].

La définition de ces traits permet de décrire les propriétés de ces structures atypiques et d'apporter des éléments de réponse aux questions d'analyse de faits rares et peu étudiés. Nous fondons nos investigations sur des données de diverses origines, relevées dans des corpus oraux² ou écrits, dans des travaux scientifiques traitant de questions annexes, ou sur le web.

2.2. Critères de classification : traits binaires

2.2.1. Marquage casuel : trait [\pm cas]

Le marquage casuel, représenté par le trait [\pm cas], est l'un des critères qui permettent de faire la distinction entre topiques liés et topiques suspendus (cf. DELAIS-ROUSSARIE et al. 2004, HORVÁTH 2018). En effet, si les SN topiques liés des constructions disloquées prototypiques sont casuellement marqués, comme dans (6a), dans le cas des SN topiques suspendus, il n'y a pas d'accord casuel entre le syntagme disloqué et l'élément de reprise (6b).

- (6) a. *A la campagne*, Paul n'y reste jamais longtemps. (DELAIS-ROUSSARIE et al. 2004 : 456)
b. *mon père*, je *lui* parle (BARNES 1985 : 27)

Ces structures sont très fréquentes en français parlé. Dans ce qui suit, nous nous concentrerons sur des faits plus rares.

² Principalement du corpus Phonologie du Français Contemporain (PFC) (DURAND et al., 2002 et 2009).

2.2.2. Accord en genre et nombre : trait [\pm accord]

Dans les constructions de type (4) ou (7), *ce/ça* étant invariables en genre et nombre, le trait [-accord] peut être observé.

- (7) *c'est* individuel en fait *les cours d'instruments*, puis *les solfèges c'était euh* en classe (HORVÁTH 2018 : 134)

Selon BARNES (1985), les constructions disloquées avec *c'est* s'emploient dans tous les contextes où la dislocation sert de « médiateur » entre le sujet et l'attribut du sujet, autrement dit, permet de diviser la proposition en deux. Lorsque le SN disloqué est repris par le clitique *c'* (*ce*) ou *ça*, celui-ci peut référer à une entité générique ou à un contenu propositionnel (cf. HORVÁTH 2018 : 105–111).

En général, l'on peut considérer que le pronom *c'* de *c'est* est coréférentiel avec le syntagme disloqué. En effet, dans la majorité des structures copulatives de type *c'est*, qui sont d'ailleurs extrêmement fréquentes, le SN disloqué à gauche lie d'une manière anaphorique le clitique *ce*. Nous avons estimé (HORVÁTH 2018 : 226) que dans 83,1 % des constructions copulatives de type « SN *c'est* », le SN disloqué à gauche fonctionnait comme un topique « lié », et qu'il pourrait être « réintégré » dans la phrase :

- (8) je trouve euh à la rigueur euh moi dans mon échelle des instruments à vent, je pense que *le saxophone*, *c'est* le plus facile, et *la flûte traversière*, *c'est* le plus dur (HORVÁTH 2018 : 226)
(8') le saxophone est le plus facile, et la flûte traversière est la plus dure

Toutefois, dans un nombre restreint de cas, le lien anaphorique entre le SN disloqué et le pronom *c'* (*ce/ça*) est problématique. En effet, dans l'exemple (9), le SN *prof des écoles* ne pourrait être « réintégré » dans la phrase :

- (9) *prof des écoles* euh *c'est c'est c'est varié* (PFC 21acl1)
(9') **prof des écoles* est varié

Nous considérons alors que dans l'exemple (9), *prof des écoles* et *c'* ne sont pas coréférentiels et que, par conséquent, la construction relève d'une dislocation à topique libre (non lié), similaires à celles présentées dans la section 1.2. Comme nous l'avons mentionné précédemment, dans un corpus contenant 379 constructions de type « SN *c'est* », 64 pouvaient être classées comme dislocations à topique libre (cf. HORVÁTH 2018). Voici quelques autres exemples :

- (10) a. *ma mère qui parle anglais c'est* une énorme blague (HORVÁTH 2018 : 226)
b. *moi c'est* comme tu veux (HORVÁTH 2018 : 226)
c. *c'est* l'armée *toi* (HORVÁTH 2018 : 226)
(11) Mais je trouve que *ma mère c'est* trop, j'ai pas besoin qu'elle soit ainsi j'ai envie qu'elle me laisse me laisse seule des fois (web³)

2.2.3. Lien anaphorique explicite : trait [\pm anaph]

Les exemples (9), (10) et (11) ci-dessus relèvent de constructions à topique libre, sans lien explicite entre l'élément disloqué et un autre élément de la phrase. Ils peuvent donc être caractérisés par le trait [-anaph]. C'est d'ailleurs ce trait [\pm anaph] qui les distinguent des constructions à topique lié [-accord] des exemples (4) ou (7).

Il est à noter que l'absence de la coréférentialité n'est pas en corrélation avec l'absence du lien anaphorique explicite. En effet, si dans les exemples (9–11), le SN disloqué et le pronom *c'* ne sont pas coréférentiels et qu'il n'y a pas non plus de lien anaphorique explicite entre le SN disloqué et un autre élément de la proposition, il existe des constructions où l'on trouve des relations anaphoriques de diverses sortes, sans coréférence. D'une part, il peut s'agir d'anaphore associative (KLEIBER, 1999) :

³ <https://www.yabiladi.com/forum/mere-beaucoup-trop-collante-avec-79-11354560.html>
[Consulté le 20.08.2023]

- (12) *les filles* euh j'te signale euh *Marie* ça fait un mois qu'je l'ai pas vue
hein (HORVÁTH 2018 : 224)

D'autre part, le SN (nominal ou pronominal) disloqué peut être lié à un autre SN par une relation possessive :

- (13) *moi ma* formation principale c'est plutôt le classique (HORVÁTH 2018 : 224)

Enfin, les exemples (5) illustrent la relation anaphorique d'inférence collective :

- (5) a. *les pharmaciens on* est très surveillés (BLASCO-DULBECCO 1999 : 128)
b. *la famille ils* sont pas du tout prêts à ça (relevé dans une interview dans SEURE-PINSON 2021 : 81)
c. je leur ai dit man gêne-toi pas je *leur* ai dit *la police* que ça se peut qu'il... (web)

Dans ces derniers cas, la relation d'inférence référentielle s'établit entre un SN au pluriel et le pronom clitique « vague » *on* ou, inversement, entre un SN singulier collectif et un pronom clitique pluriel.

2.2.4. Grille d'analyse

Récapitulons dans un premier temps les trois traits binaires que nous avons déjà présentés en les disposant dans une grille d'analyse :

		<i>[+cas]</i>	<i>[-cas]</i>
<i>[+anaph]</i>	<i>[+accord]</i>	(6b') à mon père je lui parle	(3a) cette affaire je préfère ne pas en parler (3b) c'est ça qui me fait un peu peur moi
	<i>[-accord]</i>	(4a) tes livres c'est lourd (4b) ça arrive ces accidents (14) c'est sympa d'avoir fait le Téléthon	(5a) les pharmaciens on est très surveillés (5b) la famille ils sont pas... (12) les filles j'te signale Marie ça fait un mois qu'je l'ai pas vue (13) moi ma formation principale c'est...
<i>[-anaph]</i>			(9) prof des écoles c'est varié (10a) ma mère qui parle anglais c'est une énorme blague (10b) moi c'est comme tu veux

Tableau 1. Grille d'analyse (première approche)

Le trait $[\pm\text{accord}]$ concerne les relations sémantiques explicites, il n'est donc pas pertinent lorsque la construction est $[-\text{anaph}]$.

Les structures $[\text{+anaph}] [\text{+accord}] [\text{+cas}]$ correspondent aux dislocations à topique lié, alors que les structures $[\text{+anaph}] [\text{+accord}] [-\text{cas}]$ renvoient aux dislocations à topique suspendu.⁴

⁴ Lorsque le pronom clitique n'a pas la fonction de complément prépositionnel (objet indirect ou oblique), il n'y a pas d'accord apparent entre le SN disloqué et le pronom clitique. Dans ces cas, la dislocation à topique lié ne se distingue donc pas, d'après ce critère, de la dislocation à topique suspendu. Pour plus de détails, voir DELAIS-ROUSSARIE et al. (2004) et HORVÁTH (2018).

La série [+anaph] [-accord] [+cas] représente également les topiques liés, mais avec *c'* (*celça*) comme pronom de reprise. Notons que les propositions subordonnées disloquées relèvent également de ce type de constructions :

(14) *c'est sympa d'avoir fait le Téléthon* (HORVÁTH 2018 : 194)

Les constructions contenant une relation anaphorique sans coréférence correspondent aux traits [+anaph] [-accord] [-cas]. Nous reviendrons sur cette catégorie ci-dessous.

Les exemples (9–11) représentent les topiques libres ou non liés, sans lien anaphorique explicite, par conséquent avec le trait [-anaph].

On peut se demander ce qui pourrait correspondre à la rubrique [-anaph] [+cas]. La série [-anaph] [-cas], quant à elle, relève de la construction à topique libre, qui, comme nous l'avons mentionné dans la section 1.2, peut également avoir une fonction cadrative, en délimitant le domaine d'interprétation de la prédication. Les exemples (15ab), qui sont clairement [+cas], correspondent à ce que l'on appelle les cadres spatio-temporels : le cadre, dans ce cas, est celui « *dans lequel* la relation prédicative qui suit est pertinente » (PRÉVOST 2003 : 57). Il n'indique donc pas ce à propos de quoi est la phrase.

(15) a. *dans le seizième* *c'est plus entrepreneur* (HORVÁTH 2018 : 244)
b. *techniquement* ils étaient nuls (HORVÁTH 2018, :244)

Par opposition, le topique des exemples (9–11) est caractérisé à la fois par une relation d'à-propos et une relation de cadre : *c'est* un cadre énonciatif « *par rapport auquel* il est pertinent d'énoncer la relation prédicative qui suit » (PRÉVOST 2003 : 57).

2.2.5. Fonction cadrative : trait [\pm cadre]

D'après ce que nous venons de montrer, le trait [+cadre] peut caractériser tous les exemples de la dernière ligne du Tableau 1.

Revenons maintenant à la rubrique [+anaph] [-accord] [-cas], plus particulièrement aux exemples en (5), avec une relation anaphorique d'inférence collective. Pour mieux illustrer ce type de cas, plutôt rares, ajoutons les occurrences suivantes :

(16) *ils* sont cons *ce film* (DEULOFEU 1977 : 48)⁵

(17) et *le gouvernement* tu crois qu'*ils* sortent tu veux qu'*ils* te fassent un emprunt (BLASCO-DULBECCO 1999 : 126)

Il s'agit, dans ces exemples, d'une inférence entre un collectif et un groupe d'individus.

Dans d'autres cas, un membre d'un groupe est mentionné sous une dénomination catégorielle qui ne s'applique pas à tous les membres de la classe :

(18) *ma sœur ils* ont acheté un appartement plus grand mais beaucoup plus cher (BLASCO-DULBECCO 1999 : 129)

(2a) *mon premier mari*, on avait une voiture puis une moto (BLANCHE-BENVENISTE 1981 : 80)

Les exemples (12) et (13), pourtant dans la même rubrique du Tableau 1 que les précédents, sont quelque peu différents. En effet, dans ces cas, où la relation sémantique est celle d'anaphore associative ou celle d'une relation possessive, les SN topiques libres se combinent avec des énoncés complets (voir plus bas), et ils ont une fonction cadrative.

Dans les exemples (5), (16–18) et (2a), en revanche, les SN topiques libres se combinent avec un énoncé incomplet, de type prédicatif, dans le sens où le sujet intégré de la proposition est un pronom clitique, inapte à occuper la position de sujet⁶, et suivi d'un prédicat : *on est très surveillés* (5a), *ils sont pas du tout prêts à ça* (5b), *je leur ai dit* (5c), *ils sont cons* (16), *(qu')ils sortent / (qu')ils te fassent un emprunt* (17). Dans ces énoncés, les constituants topiques libres sont des topiques d'à-propos, mais non des topiques cadratifs.

⁵ Selon DEULOFEU, *ils* désigne l'ensemble des gens qui ont collaboré au film.

⁶ Pour cette raison, beaucoup préfèrent les appeler des *indices personnels* (IP), cf. BERRENDONNER (2007).

Dans les exemples cités en (12) et (13), cependant, les constituants topiques libres sont à la fois des topiques d'à-propos et des topiques cadratifs définissant le cadre dans lequel la prédication doit être interprétée ou auquel la proposition est restreinte. Ce type de cadrage « notionnel » (PRÉVOST 2003), par opposition aux cadres spatio-temporels, n'est pas incompatible avec la notion d'à-propos.

En outre, comme nous venons de le mentionner, dans les exemples (12–13), les SN topiques libres se combinent avec des énoncés complets ; souvent, et nos exemples le confirment, l'énoncé qui suit le SN topique libre contient lui-même un SN disloqué (topique lié ou suspendu) : *Marie* dans l'exemple (12), *ma formation principale* dans (13), ou *sa voiture* dans (19) :

(19) *mon frère, sa voiture*, elle est complètement cassée (LAMBRECHT 1981 : 57)

Enfin, toujours dans ces exemples, une relation sémantique peut souvent être observée entre le constituant disloqué topique libre et un élément de la proposition. Dans (12), le SN disloqué *les filles* constitue un cadre sémantique (FILLMORE 1982), alors que le SN *Marie* correspond à un élément appartenant à ce cadre (cf. LAMBRECHT 2001). Dans (13) et (19), c'est une relation possessive qui lie le SN topical (le pronom *moi* (13), le SN *mon frère* (19)) à un élément de l'énoncé (*ma formation principale* (13), *sa voiture* (19)).

En somme, ce qui permet de distinguer les deux types d'occurrences de la série [+anaph] [–accord] [–cas], c'est le trait [\pm cadre] : les exemples en (5), (16–18) et (2a) peuvent être caractérisés par les traits [+anaph] [–accord] [–cas] [–cadre], alors que ceux en (12–13) et (19) par les traits [+anaph] [–accord] [–cas] [+cadre].

2.2.6. L'extension de la grille d'analyse

Le Tableau 2 permet de visualiser la prise en compte de ce nouveau trait.

		<i>[-cadre]</i>	<i>[+cadre]</i>
<i>[+anaph]</i> <i>[-accord]</i>	<i>[+cas]</i>	(4a) tes livres c'est lourd (7) les solfèges c'était en classe	
	<i>[-cas]</i>	(5a) les pharmaciens on est très surveillés (5b) la famille ils sont pas...	(12) les filles j'te signale Marie ça fait un mois qu'je l'ai pas vue (13) moi ma formation principale c'est...
<i>[-anaph]</i>	<i>[+cas]</i>		(15a) dans le seizième c'est plus entrepreneur (15b) techniquement ils étaient nuls
	<i>[-cas]</i>	(9) prof des écoles c'est varié (10a) ma mère qui parle anglais c'est une énorme blague (10b) moi c'est comme tu veux	(2b) le métro avec la carte orange tu vas n'importe où

Tableau 2. Grille d'analyse (extension)

Sont non cadratifs, donc *[-cadre]*, (i) les topiques liés *[+anaph]* *[+cas]*, où le pronom de reprise est *c'/ce/ça* ; et (ii) les topiques libres *[-anaph]* *[-cas]* en *c'est*.

Sont cadratifs, donc *[+cadre]*, (i) les cadres spatio-temporels *[-anaph]* *[+cas]* ; et (ii) les topiques libres cadratifs (et d'à-propos en même temps) *[-anaph]* *[-cas]*.

3. Conclusion

Résumons ce que nous avons montré dans la section précédente à l'aide du Tableau 3.

(A) topique lié	[+cas] [+anaph] [+accord] [–cadre]
	<i>(6b) à mon père je lui parle</i>
(B) topique lié, pronom de reprise <i>c'/ce/ça</i>	[+cas] [+anaph] [–accord] [–cadre]
	<i>(4a) tes livres c'est lourd</i> <i>(4b) ça arrive ces accidents</i>
(C) topique suspendu	[–cas] [+anaph] [+accord] [–cadre]
	<i>(3a) cette affaire je préfère ne pas en parler</i> <i>(3b) c'est ça qui me fait un peu peur moi</i>
(D) topique libre d'à-propos, avec anaphore	[–cas] [+anaph] [–accord] [–cadre]
	<i>(5a) les pharmaciens on est très surveillés</i> <i>(5b) la famille ils sont pas du tout prêts à ça</i> <i>(16) ils sont cons ce film</i>
(E) topique libre d'à-propos, sans anaphore	[–cas] [–anaph] [–accord] [–cadre]
	<i>(9) prof des écoles c'est varié</i> <i>(10b) moi c'est comme tu veux</i> <i>(10c) c'est l'armée toi</i>
(F) topique libre cadratif, avec anaphore	[–cas] [+anaph] [–accord] [+cadre]
	<i>(12) les filles j'te signale Marie ça fait un mois qu'je l'ai pas vue</i>
(G) topique libre cadratif, sans anaphore	[–cas] [–anaph] [–accord] [+cadre]
	<i>(2b) le métro avec la carte orange tu vas n'importe où</i>

Tableau 3. Grille d'analyse (version définitive)

Notre objectif principal était de dresser un inventaire des constructions disloquées non prototypiques basé sur des critères représentés à l'aide de traits binaires. L'utilisation des traits [+cas], [+anaph], [+accord] et [+cadre] nous a permis de situer ces structures sur une échelle qui va des constructions disloquées à topique lié aux constructions disloquées à topique libre cadratif non anaphorique.

Rappelons que le trait [\pm accord] concerne les relations sémantiques explicites, il n'est donc pas pertinent lorsque la construction est [-anaph].

Nous avons donné des exemples illustratifs de chaque type de structure pour chaque groupe de traits distinctifs. Notons que la dislocation à droite n'est possible que dans les groupes A–E, non cadratifs. Le trait [+cadre] semble donc incompatible avec la dislocation à droite, même si elle est marginale dans les groupes C–E, qui sont, contrairement aux groupes A et B, [-cas].

Nous avons vu que les constructions du groupe D ressemblent aux topiques liés avec pronom de reprise *c'/ce/ça* (groupe B) par le « décalage » référentiel et donc l'absence d'accord en genre et en nombre, mais aussi aux topiques suspendus (groupe C) par l'absence de l'accord casuel.

Nous avons désigné un SN disloqué par le terme *SN topique libre* lorsqu'il n'était pas repris par un élément coréférentiel à l'intérieur de la proposition. Nous avons également vu que la coréférentialité n'était cependant pas en corrélation avec l'absence d'un lien anaphorique explicite. En effet, si les topiques libres du groupe D ne sont pas les seuls à disposer d'une relation anaphorique, cette dernière est d'un caractère spécifique en étant une relation d'inférence collective. De plus, les topiques libres du groupe F, qui présentent également un lien anaphorique avec un autre élément de l'énoncé, sont cadratifs, contrairement à ceux du groupe D. Enfin, le trait [\pm cadre] nous a également permis de distinguer les deux types de topiques libres sans anaphore : ceux du groupe E et ceux du groupe G.

En somme, l'analyse des discordances de marques entre l'élément disloqué et le pronom de reprise nous a permis de situer les constructions disloquées non prototypiques et rares par rapport aux constructions plus répandues, et de rendre compte des ressemblances et des disparités entre les diverses structures.

BIBLIOGRAPHIE

- BERRENDONNER, Alain, 2007. Dislocation et conjugaison en français contemporain. In : *Cahiers de praxématique*, n°48, pp. 85–110.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, 1981. La complémentation verbale : valence, rection, et associés. In : *Recherches sur le français parlé*, n°3, pp. 57–98.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, 2006. Detachment constructions. In : Brown, Keith (éd.), *Encyclopedia of language & linguistics. Volume 3*. Elsevier, pp. 477–485.
- BLASCO-DULBECCO, Mylène, 1999. *Les dislocations en français contemporain*. Paris : Honoré Champion.
- CADIOT, Pierre, 1988. De quoi ça parle ? La référence de ça pronom sujet. In : *Le français moderne*, n°56, pp. 174–192.
- CARLIER, Anne, 1996. ‘Les gosses, ça se lève tôt le matin’ : l’interprétation générique du syntagme nominal disloqué au moyen de ce ou ça. In : *Journal of French Language Studies*, n°6, pp. 133–162.
- CHAFE, Wallace, 1976. Givenness, contrastiveness, definiteness, subjects, topics and point of view. In : Li, Charles (éd.), *Subject and topic*. New York : Academic Publishers, pp. 25–56.
- DELAIS-ROUSSARIE, Elisabeth, DOETJES, Jenny, SLEEMAN, Petra, 2004. Dislocation. In : Corblin, Francis, de Swart, Henriëtte (éds), *Handbook of French semantics*. Stanford : CSLI Publications, pp. 501–528.
- DEULOFEU, Henri-José, 1977. La syntaxe des constructions binaires. In : *Recherches sur le français parlé*, n°1, pp. 30–36.
- DURAND, Jacques, LAKS, Bernard, LYCHE, Chantal, 2002. La phonologie du français contemporain : usages, variétés et structure. In : Pusch, Claus D., Raible, Wolfgang (éds), *Romanistische Korpuslinguistik – Korpora und gesprochene Sprache / Romance corpus linguistics – Corpora and spoken language*, Tübingen : Narr, pp. 93–106.
- DURAND, Jacques, LAKS, Bernard, LYCHE, Chantal, 2009. Le projet PFC : une source de données primaires structurées. In : Durand, Jacques, Laks, Bernard, Lyche, Chantal (éds), *Phonologie, variation et accents du français*, Paris : Hermès, pp. 19–61.

- FILLMORE, Charles J., 1982. Frame semantics. In : The Linguistic Society of Korea (éd.), *Linguistics in the morning calm. Selected papers from SICOL-1981*, Seoul : Hanshin Publishing Company, pp. 111–137.
- HORVÁTH, Márton Gergely, 2018. *Le français parlé informel : Stratégies de topicalisation*. Berlin/Boston : De Gruyter. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 421.
- JACOBS, Joachim, 2001. The dimensions of topic–comment. In : *Linguistics* n°39, pp. 641–681.
- KLEIBER, Georges, 1999. Anaphore associative et relation partie–tout : condition d’aliénation et principe de congruence ontologique. In : *Langue française* n°122, pp. 70–100.
- LAMBRECHT, Knud, 1981. *Topic, Antitopic and Verb Agreement in Non-standard French*. Amsterdam : Benjamins.
- LAMBRECHT, Knud, 1994. *Information structure and sentence form. Topic, focus and the mental representations of discourse referents*. Cambridge : Cambridge University Press.
- LAMBRECHT, Knud, 2001. Dislocation. In : HASPELMATH, Martin, [et al.] (éds), *Language typology and language universals: an international handbook. Volume 2*. Berlin : De Gruyter, pp. 1050–1078.
- PRÉVOST, Sophie, 2003. Les compléments spatiaux : du topique au focus en passant par les cadres. In : *Travaux de linguistique* n°47, pp. 51–77.
- SEURE-PINSON, Charlotte, 2021. *Quelle est la démarche des médecins généralistes lors de l’initiation de soins palliatifs en Normandie ?* Thèse pour le doctorat en médecine, Université de Rouen Normandie. Disponible à l’adresse : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03253667> [Consulté le 20.08.2023].

STYLE, STRUCTURE ET FORME : CONCEPTS FUYANTS ET INDISPENSABLES

Sándor KISS

Université de Debrecen

Résumé : Les trois termes abstraits qui apparaissent dans le titre de ma communication ne semblent pas poser de problème dans le discours scientifique ou critique qui en fait usage ; toutefois, il est difficile d'en fixer les contours avec précision, vu qu'ils se prêtent, pour des raisons évidentes, à des généralisations plus ou moins abusives. Si je les évoque lors d'une fête organisée autour de la culture française, c'est que des savants français – essentiellement des linguistes et des anthropologues – se sont attaqués consciemment à la problématique de ces concepts fondateurs, qui fournissent des cadres indispensables pour toute approche scientifique du langage et de l'art. Définir le *style* serait aisé s'il s'agissait simplement de la manière dont un usager de la langue utilise les signes linguistiques ; la difficulté provient du fait que tous les aspects du message sont interprétés dans la communication, et parmi eux, la manière est loin d'être un pur accessoire : elle peut s'ériger en essence. L'utilisation des signes présuppose un ensemble de règles, mouvant dans le temps, mais saisissable et descriptible à un moment donné comme un objet fixe ; les relations qui le tissent créent une configuration différente de langue en langue, d'œuvre en œuvre ; ces configurations, qui ont reçu le nom de *structure*, constituent autant de manifestations d'une organisation fonctionnelle proprement humaine, le système sémiologique. L'interprétation du monde passe ainsi à travers des réseaux de relations définissables qui sont en même temps définissantes, car elles permettent d'identifier et de distinguer les choses, qui se profilent ainsi avec clarté sur l'arrière-plan chaotique de l'existence. Cet interprétant du monde, nous pouvons l'appeler *forme* – un terme qui ne s'oppose

donc pas ici au contenu, mais à un désordre informe, non encore humanisé. Au cours de ces réflexions, je me référerai surtout à Ferdinand de Saussure, à Charles Bally, à Émile Benveniste et à Claude Lévi-Strauss.

Mots-clés : style ; structure ; forme ; sémiologie ; anthropologie.

Style, Structure and Form – abstract: The usage of the three terms of this title does not seem problematic in scientific discourse; however, their precise definition is not easy, because they often undergo abusive generalizations. French linguists and anthropologists studied thoroughly these fundamental concepts, which provide indispensable frames for the scientific approach of language and art. To define *style* is not difficult if we regard it simply as the way the speaker/writer uses linguistic signs, but a difficulty arises: in the communicative process, the receiver of the message interprets all its aspects, and thus the manner of expression can obtain a primary importance, moreover become an essential component of a text. The use of signs is supported by a system of rules that varies in time, but can be grasped and described as an object independent of change. The interwoven relations creating this object appear as configurations that are different in each language and in each work of art. These configurations, named also *structures*, manifest a functional organization, specific to human beings: the semiotic system. The world is thus interpreted through a network of relations, which can be defined, but possess at the same time an identification power, distinguishing things, which will be in this way clearly outlined against the chaotic background of existence. This interpreting activity provides the world with a *form* – a term that is not opposed here to content, but to an amorphous disorder, situated in a pre-human sphere. In my reflection, I have been guided mainly by the works of Ferdinand de Saussure, Charles Bally, Émile Benveniste and Claude Lévi-Strauss.

Keywords: style; structure; form; semiotics; anthropology.

Quoi ! quand je dis : « Nicole, apportez-moi mes pantoufles, et me donnez mon bonnet de nuit », c'est de la prose ? (Molière : Le bourgeois gentilhomme II,4). Monsieur Jourdain est bouleversé par cette découverte lorsque son maître de philosophie lui enseigne la distinction entre deux registres de l'expression, les vers et la prose. Ce qui le frappe surtout, c'est qu'[i]l n'y a que la prose ou les vers, pas d'autre possibilité. Cette distinction lui sera aussitôt indispensable, car, avec l'aide de son professeur, il voudrait rédiger un billet galant, choisir

le registre et aussi l'arrangement des paroles, pour être sûr du succès. Nous connaissons tous ce genre de piège que nous tend le langage ; tous les aspects du message sont interprétés dans la communication linguistique, et la manière de parler ou d'écrire est loin d'être un pur accessoire : elle peut s'ériger en essence, comme le montrent les échecs de notre malheureux bourgeois s'embarrassant dans les compliments qui devraient le faire passer pour un gentilhomme. J'ai dit « manière », et j'aurais pu dire naturellement « style », comme on appelle communément la manière de s'exprimer par le langage ; l'exemple proposé montre cependant qu'il s'agit d'un concept omniprésent et aux multiples entrées, pour ainsi dire. En effet, on voudrait savoir de quelles sources viennent ces différentes manières ; peut-on les classer, les relier à la psychologie du locuteur et aux types de situation, et pourquoi a-t-on pu penser qu'elles sont profondément ancrées dans la personnalité même de l'homme ? Il est presque inutile de citer, dans notre cercle, les phrases de BUFFON (1753) : « les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent et gagnent même à être mis en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même : le style ne peut donc ni s'enlever ni se transporter ni s'altérer : s'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps » (*Discours sur le style*, p. 24). Ce savant naturaliste du XVIII^e siècle anticipe sur la linguistique moderne, qui verra dans le style un des traits universels des langues : tous les énoncés véhiculent, à côté du message référentiel, un message second, qui – pour parler comme BUFFON – vient de « l'homme même ».

Ce message secondaire, non directement référentiel, que je tente ici d'appeler « style », suppose un certain emploi particulier du matériel linguistique. Il ne repose pas sur le signe arbitraire, mais sur quelque chose de plus direct et de plus naturel si j'ose dire. Les signes et les combinaisons de signes comportent nécessairement des traits qui se prêtent à cette interprétation « naturelle » ; je me servirai ici du terme « connotation » pour désigner l'ensemble de ces significations secondaires, non dénotatives, non référentielles – de nature stylistique. Leur diversité est troublante ; et sans doute convient-il de distinguer, dans leur description, le niveau du lexique et celui de la syntaxe. Trois faisceaux de phénomènes comptent inévitablement pour le décodeur. D'une part, le signe est pris dans un réseau complexe, tout simplement parce qu'il fait partie d'un système, où il appartient à des

classes et des sous-classes ; il a une certaine constitution grammaticale, étant par exemple mot simple, mot composé, mot suffixé, avec des limitations de son caractère fondamentalement arbitraire ; il évoque d'autres signes par homonymie ou ressemblance, en se prêtant par exemple à la rime. Le signe a un sémantisme concret ou plus ou moins abstrait et il appartient à un champ sémantique, avec des virtualités d'associations et de transpositions (notamment métaphoriques), prévues par le système. L'agencement des phrases exploite les ressources de la construction logique, mais aussi tout ce qui s'en écarte pour manifester des mouvements psychologiques, par l'arrangement des termes et encore par des répétitions, des périphrases, des interruptions, des ellipses. Deuxièmement, toute expression linguistique possède nécessairement une « matérialité » : les mots et les phrases du discours sont plus ou moins longs, plus ou moins variés ; et surtout, leur aspect phonique laissera une impression : non seulement les types de sons utilisés, avec les variantes de leur prononciation, mais plus encore tout ce qui est de nature « musicale » dans la parole, c'est-à-dire l'accent, la mélodie, l'intensité de la voix, le rythme. Sous cet angle proprement matériel, le discours se comporte comme une image, il a une signification « iconique », qui se cristallise en vocables dans les interjections : appel (*hé ! ho !*), douleur (*jaj-jaj* en hongrois – répétition d'un contraste d'éléments sonores). Le dernier type des significations secondaires, nous pourrions l'appeler la « trace des expériences linguistiques » du décodeur. Au cours de la communication, toute impression nouvelle déclenche, pour celui qui écoute ou lit, une série d'associations extrêmement variées, qui peuvent être de nature parfaitement individuelle (nous pouvons aimer ou détester un mot pour des raisons personnelles ou baigner un nom de ville dans une atmosphère toute particulière, comme le fait Proust pour le nom de Parme, associé à l'odeur des violettes), mais qui, le plus souvent, sont communes aux membres de la communauté, car elles reflètent les conditions dans lesquelles une expression de la langue s'emploie habituellement. Sur ce point, la stylistique rejoint la sociolinguistique, qui a un objet différent, mais qui distingue aussi les parlers propres aux différentes sphères de la société, et qui s'intéresse, comme la stylistique, au degré d'élaboration du message. Bien avant la naissance de la sociolinguistique, Charles BALLY s'est amusé à opposer le langage administratif à ce qu'il appelle le parler de « l'homme du commun », en « traduisant » un décret officiel dans un langage banal (*Traité*

de stylistique française 1909 : I 240) : *Les chiens qui présenteront des symptômes de rage devront être abattus ou séquestrés* se distingue effectivement de *Si un chien a l'air d'avoir la rage, il faudra le tuer ou le tenir enfermé*, car il est élaboré selon un schéma préétabli, dans un milieu très particulier. Et c'est le même BALLY qui montre comment on peut détruire un tissu poétique en le privant de tout ce qui n'est pas expression ordinaire (II 180) : *Pour cette fête, on avait serré avec soin dans un coffre de bois de cèdre sa robe de noces*. André Chénier disait de la *Jeune Tarentine* : *Une clé vigilante a, pour cette journée, | Dans le cèdre enfermé sa robe d'hyménée*. D'après les traces gardées dans sa mémoire, le décodeur reconnaît la sphère juridique comme la sphère littéraire, et tous ces mécanismes mémoriels sont à la source de facteurs connotatifs qui s'ajoutent aux autres sources, le rapport entre élément et système ainsi que la matérialité de l'expression.

Si j'ai essayé de prêter, par ces brèves remarques, un certain relief au concept de « manière de parler », c'est que je pense que la stylistique doit redevenir une discipline linguistique à part entière et pour cela, elle a besoin d'un outillage plus fin et plus complet. Tout l'idiome est concerné, discours ordinaire et discours littéraire confondus ; néanmoins, j'ouvre ici une petite parenthèse littéraire, pour montrer comment les connotations organisées à l'intérieur d'un texte peuvent revêtir une signification symbolique. Le message littéral se double d'un message secondaire, qui gouvernera l'interprétation de l'ensemble. L'échantillon que je propose provient d'un cycle de Supervielle, intitulé *Saisir* (troisième poème du cycle, dans *Le Forçat innocent*, 1930 ; cité d'après Paris : Gallimard/Poésie, p. 25) :

Grands yeux dans ce visage,
Qui vous a placés là ?
De quel vaisseau sans mâts
Êtes-vous l'équipage ?

Depuis quel abordage
Attendez-vous ainsi
Ouverts toute la nuit ?

Feux noirs d'un bastingage
Étonnés mais soumis
À la loi des orages.

Prisonniers des mirages,
Quand sonnera minuit
Baissez un peu les cils
Pour reprendre courage.

Deux sphères sémantiques se rencontrent ici : l'intimité du corps, représenté surtout par les yeux, et une navigation immobile. L'intimité menacée et l'immobilité incertaine, les deux connotations fondamentales se traversent constamment et s'accrochent à la grande incertitude centrale, représentée par les interrogations. Le poème donne de l'insomnie une image unique, grâce aux procédés de transposition lexicale et de choix syntaxiques prévus par la langue et devenus sources de connotations dans l'œuvre d'art.

Dans le cadre de cette brève réflexion à propos de quelques concepts « fuyants et indispensables », je tourne naturellement autour du signe, dont j'ai essayé de voir le fonctionnement stylistique ; il est temps d'aborder les ensembles que forment les signes, ainsi que les règles qui gouvernent ces ensembles. En effet, sur ce point, nous sommes conduits à un concept fondateur, dont les contours ne sont cependant pas toujours bien assurés dans les sciences humaines. Il s'agit, bien entendu, de la *structure*, un terme qui, d'après les données du *Trésor de la Langue Française*, apparaît en français, en tant que latinisme, vers la fin du Moyen Âge et s'emploie d'abord dans le langage de l'architecture, avant de s'appliquer aux différents domaines où nous l'utilisons aujourd'hui. Cette « manière d'être construit » (en fait, un synonyme de « construction », mais qui vise la précision) commençait à avoir une nouvelle importance toute particulière pour les linguistes vers 1930, d'abord sous la plume des membres du Cercle Linguistique de Prague, dont le français était la principale langue de travail. Nous sommes à un moment où les héritiers de Ferdinand de SAUSSURE cherchent à découvrir les configurations concrètes qui, dans les différentes langues, réalisent ce que le maître genevois nommait un système de valeurs, une définition valable pour la langue en général : ces valeurs se définissent par leurs oppositions mutuelles et c'est par là qu'elles forment un

système. Les conséquences de cette entreprise ont été nombreuses et en partie inattendues. Dans la réflexion linguistique – et aussi dans d'autres sciences dont l'objet se trouve lié au langage –, le concept de « relation démontrable » est devenu central. « La doctrine structuraliste enseigne la prédominance du système sur les éléments », comme disait Émile BENVENISTE en 1962 (p. 98 de l'édition citée). Qu'est-ce qu'un cas grammatical en français ? Les formes pronominales *il, le, lui* constituent une série casuelle, mais le substantif *table* n'entre pas dans une telle série : un substantif latin représente une série de cinq membres, une forme nominale hongroise a une vingtaine de partenaires. Une telle conception, fondée sur les oppositions significatives en phonologie et en grammaire, était bien nécessaire pour accéder à l'attitude linguistique de l'homme vis-à-vis du monde, l'activité par laquelle il formule une image de la réalité. L'idée du système sémiologique, une organisation fonctionnelle proprement humaine, a été possible à partir de la méthode structurale, et les récentes recherches dites cognitives, visant à situer le langage dans l'ensemble des activités psychologiques, supposent également un recensement précis des configurations linguistiques internes. Mais la description de ces figures a entraîné une autre conséquence. Chaque système linguistique constitue, certes, la manifestation d'une organisation générale et fondamentale, mais chacun d'eux possède une singularité irréductible ; malgré l'existence de types, chaque structure est bâtie selon des règles différentes et se suffit à elle-même. Il en résulte une équivalence des structures, une « démocratie » linguistique où les langues « exotiques », sans alphabet ou sans culture écrite, vu leur complexité et leur complétude, se placent au même niveau que les langues dites « de culture » – comme en témoigne, entre autres, *Anthropologie structurale* de Claude LÉVI-STRAUSS. L'anthropologie structurale décrivant l'organisation de la vie chez les peuples les plus différents suit le même principe. André MARTINET a expliqué les faits de la phonologie à partir du dialecte d'un village franco-provençal, Hauteville (première version 1939) – une entreprise au fond comparable à la description structurale de tel ou tel texte littéraire, visant à saisir l'origine de l'effet esthétique particulier qui s'en dégage (l'exemple le plus célèbre étant l'analyse des *Chats* de Baudelaire par Roman JAKOBSON et Claude LÉVI-STRAUSS, provenant de 1962, où une investigation profonde des rimes, du genre grammatical et de la syntaxe permet de constater que les chats s'épanouissent « spatialement et temporellement

dans les déserts infinis et le rêve sans fin », p. 19). L'élaboration du concept de structure a été une étape importante dans l'évolution des sciences humaines ; c'est un outil fondamental de l'interprétation des textes. En effet, les membres de la structure incarnent des fonctions, nécessaires pour l'existence d'un ensemble signifiant. Le passage de l'interrogation inquiétante à l'injonction rassurante (*baissez*) dans le poème de Supervielle, l'incertitude absolue de l'interrogation fondatrice d'un cogito mis sur le compte du langage au début de *L'Innommable* de Beckett (*Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser*) représentent des clés de voûte pour la compréhension d'un texte ou d'un fragment de texte ; le point de départ, la question, n'attend pas de réponse, mais introduit, grâce aux contextes, des messages très différents. Un procédé syntaxique déterminé, l'interrogation revêt des fonctions différentes et définit notre interprétation des messages. Pour nous amuser, ajoutons une troisième série de questions, qui seront encore de fausses questions, destinées à entraver une conversation qui s'annonce désagréable. On s'aperçoit rapidement, par les réponses que M. Dimanche donne à Dom Juan (Molière, *Dom Juan* IV, 3), qu'il s'agit d'empêcher M. Dimanche de réclamer son argent : après une réponse polie, vient régulièrement un essai désespéré pour présenter sa demande ; chaque fois, on lui coupe la parole : *DOM JUAN : Comment se porte Madame Dimanche, votre épouse ? M. DIMANCHE : Fort bien, Monsieur, Dieu merci (...) Je venais... DOM JUAN : Et votre petite fille Claudine, comment se porte-t-elle ? M. DIMANCHE : Le mieux du monde (...) Je vous ... DOM JUAN : Et le petit Colin, fait-il toujours bien du bruit avec son tambour ? M. DIMANCHE : Toujours de même, Monsieur. Je ...* Ici encore, le procédé de l'interrogation fait partie d'une structure plus ample et y possède une fonction comique.

Les réseaux de relations qui gouvernent une langue ou une œuvre nous conduisent à un problème fondamental, qui a été implicite dans les propos précédents : comment se passe l'interprétation linguistique du monde ? Quel serait le concept le plus adéquat qui rendrait compte de la saisie sémiologique de l'univers ? Les ensembles de relations qui nous sont apparus comme définissables sont en même temps définissants, car ils permettent d'identifier et de distinguer les choses, qui se profilent ainsi avec clarté sur l'arrière-plan chaotique de l'existence. Cet interprétant du monde, je pense que nous pouvons l'appeler « forme », en nous inspirant de SAUSSURE, qui, en parlant de la rencontre, voire de l'« accouplement » de la pensée avec la matière phonique,

constate : « cette combinaison produit une forme, non une substance » (1995 : 157). Le terme de « forme », tel que je l'emploie ici, ne s'oppose pas à « contenu » ou à « fond », mais à un désordre informe, non encore humanisé. En faisant l'histoire du mot, on perçoit le possible renversement d'un rapport originel. La forme n'apparaît plus alors comme un « revêtement extérieur du fond, du contenu » (*Trésor de la Langue Française*) : les objets formels de la géométrie, tel un carré, consistent uniquement dans un ensemble de relations définissables ; de même, l'homme est capable d'imprimer au temps des relations rythmiques, prêtant une forme particulière à un milieu neutre ; le mot *forme* s'applique aux rapports fondamentaux qui caractérisent une œuvre musicale. Chaque fois que nous insistons sur l'organisation proprement humaine de la langue ou d'une œuvre d'art, notre discours implique le concept de forme, qui, comme notait Paul VALÉRY (1974 : 995), « fait l'idée organique », et qui a suggéré à un écrivain hongrois, Tibor Déry, un commentaire lyrique : « Seule la forme peut interpréter le message. La forme est le cri d'alarme de l'individu » (« Csak a forma értelmeheti az üzenetet. A forma: az egyén segélykiáltása » – *Élet és Irodalom* [Vie et Littérature], 16 mai 1970).

BIBLIOGRAPHIE

- BALLY, Charles, 1909. *Traité de stylistique française*. Genève : Georg – Paris : Klincksieck.
- BENVENISTE, Émile, 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- BUFFON, 1872. *Discours sur le style*. Paris : Lecoffre.
- JAKOBSON, Roman – LEVI-STRAUSS, Claude, 1962. « Les Chats » de Charles Baudelaire. In : *L'Homme* 2 – 1, pp. 5–21.
- LEVI-STRAUSS, Claude, 1958. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- MARTINET, André, 1956. *La description phonologique avec application au parler franco-provençal d'Hauteville*. Genève : Droz – Paris : Minard.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 1995 [1^{re} éd. : 1916]. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique préparée par Tullio de Mauro. Postface et traduction de l'italien des notes et commentaires de Tullio de Mauro par Louis-Jean Calvet. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- VALÉRY, Paul, 1974. *Cahiers II*. Paris : Gallimard, Coll. de la Pléiade.

ANALYSE COMPARATIVE DES PARTICULARITÉS PHONOSTYLISTIQUES DU DISCOURS POLITIQUE

Petra KÓNYA
Université de Szeged

Résumé : Cette étude de cas vise à analyser le rapport au pouvoir et le phonostyle de deux personnages politiques français, François Mitterrand et Emmanuel Macron. L'analyse a pour but de vérifier l'hypothèse de Danielle DUEZ (1999), qui observe une certaine corrélation entre la position politique et l'organisation temporelle du discours politique. À l'aide du logiciel Praat, les paramètres prosodiques suivants sont examinés : le débit de parole et d'articulation, ainsi que le nombre et la durée des pauses.

Mots-clés : discours politique ; phonostylistique ; débit de parole ; pause ; Praat.

Comparative analysis of the phonostylistic characteristics of political discourse

– **abstract :** This case study aims to analyze the relationship to power and the phonostyle of two French political figures, François Mitterrand and Emmanuel Macron. The objective of the analysis is to verify the hypothesis of Danielle DUEZ (1999), who observes a certain correlation between political position and the temporal organization of political discourse. Using Praat software, the following prosodic parameters have been examined: speech rate and articulation rate, as well as the number and duration of pauses.

Keywords: political speech; phonostylistics; speech rate; pauses; Praat.

1. Introduction

Depuis les années 1990, de nombreuses études ont été consacrées aux propriétés phonétiques du discours des personnages politiques français. La première étude comparative du phonostyle du discours politique a été effectuée par Danielle DUEZ (1999), qui confronte les traits prosodiques de la parole de François Mitterrand, Georges Pompidou, Jacques Chirac et Lionel Jospin. Plus récemment, BARDIAUX (2010) étudie la parole de Nicolas Sarkozy sur la base d'un certain nombre de paramètres temporels, mélodiques et de proéminence, tandis que HIRSCH et al. (2016) offrent une analyse détaillée du phonostyle des discours de François Hollande.

Un des domaines d'étude de la phonostylistique concerne le rapport entre le phonostyle du discours d'un personnage politique et les circonstances de la production de ce discours. Au centre de l'étude de DUEZ (1999) se trouve le rôle symbolique des pauses dans la parole des personnages politiques. Sur la base de trois corpus, elle étudie certaines variables temporelles de leur parole, comme la vitesse de parole et d'articulation, la durée, ainsi que la fréquence et la distribution des pauses. En analysant ces paramètres, elle avance l'hypothèse d'une corrélation entre les traits prosodiques du discours et les rapports au pouvoir du personnage politique. En particulier, elle observe que le débit de parole est plus lent chez les personnages au pouvoir, et plus rapide chez ceux qui sont en opposition.

Notre contribution a pour but d'étudier le rapport au pouvoir et le phonostyle de deux personnages politiques français, François Mitterrand et Emmanuel Macron. Nous cherchons à évaluer l'hypothèse de DUEZ (1999) en confrontant les caractéristiques prosodiques de trois discours de Mitterrand aux propriétés prosodiques de trois allocutions de Macron, prononcées dans trois types de situations politiques. En nous servant du logiciel *Praat*, nous étudions les paramètres phonostylistiques suivants : le débit de parole et d'articulation, ainsi que le nombre et la durée des pauses.

Notre étude se construit comme suit. La première section vise à définir la notion de phonostyle et son domaine d'étude, la phonostylistique. La deuxième section se concentre spécifiquement sur le discours politique comme manifestation de la variation situationnelle. Après avoir défini le discours politique en tant que variété situationnelle, nous présentons deux

études comparatives sur l'organisation temporelle du discours politique. La troisième section comporte la présentation de notre corpus et la méthodologie. La première partie est consacrée à la description du corpus. La deuxième partie présente la méthodologie : le logiciel appliqué et les paramètres examinés.

En dernier lieu, nous présentons les résultats de nos analyses, en les confrontant aux propriétés prosodiques des trois discours politiques de Mitterrand, analysés par DUEZ (1999).

2. Le phonostyle et la phonostylistique

La notion de style vocal ou phonostyle peut être définie de plusieurs manières. FAGYAL et MOREL (1996 : 16) en soulignent deux, qu'elles trouvent toujours valables. Au sens restreint, Iván FÓNAGY (1977, cité par FAGYAL et MOREL 1996 : 16) définit le phonostyle comme un ensemble de « phénomènes phoniques particuliers, caractérisant par un choix délibéré, des groupes, des individus et des situations ». Face à FÓNAGY (1977), Pierre LÉON (1971, cité par FAGYAL et MOREL 1996 : 16) définit le style vocal de manière plus large. Il entend par style vocal « tout effet sonore produit – consciemment ou inconsciemment – par l'occurrence systématique de certains traits phoniques ».

En adoptant la définition large, nous pouvons concevoir le phonostyle comme un ensemble de caractéristiques phonématiques conscientes et inconscientes qui diversifient la manière de parler d'un locuteur et qui produisent un effet sur l'interlocuteur. Il est omniprésent dans la littérature aussi bien que dans la parole quotidienne.

La phonostylistique est le domaine de la phonétique qui étudie les phénomènes sonores des styles. Cette branche de la stylistique examine entre autres l'intonation, l'accentuation, l'organisation temporelle ou le débit de parole d'un locuteur, qui apparaissent dans la vie ordinaire, socio-professionnelle ou artistique (FAGYAL et MOREL 1996 : 16). Elle ne s'intéresse pas à l'intention du locuteur mais à l'effet produit chez le récepteur.

On peut catégoriser les phénomènes sonores variables à travers les variations situationnelles. LÉON (1993 : 157) définit la variation situationnelle comme « une conduite phonostylistique occasionnelle qui se produit dans le cadre

d'une profession donnée ». La variation situationnelle est liée à un contexte ou à une activité, par exemple dans le cadre d'un emploi, comme celui d'un professeur ou d'un prêtre, indiquant le statut professionnel du locuteur. Ici, l'énonciateur incarne un personnage, il joue un rôle dans cette situation mais il peut arriver que ce rôle devienne une partie de sa personnalité.

Les variations obéissent à des contraintes plus ou moins fortes qui créent un ensemble de traits prosodiques, comme dans le cas du style télévisuel où les présentateurs et présentatrices des journaux télévisés appliquent un style plus neutre ; ils gardent un débit constant, avec une intonation plutôt monotone et avec un rythme haché.

Parmi les paramètres prosodiques, de nombreuses études se concentrent sur les pauses (cf. GROSMAN et al. 2018). Les pauses sont définies de manières variées, et connaissent des catégorisations diverses. On distingue généralement la pause silencieuse, qui est une « interruption de la phonation » (GROSMAN et al. 2018 : 13), et la « pause pleine », qui correspond dans la plupart des cas au *eah* d'hésitation. Ensuite, les pauses peuvent être catégorisées selon des critères formels, à partir de leur durée (pause brève, moyenne ou longue), et des critères fonctionnels (pause de respiration, d'hésitation, pause stylistique ou bien grammaticale).

Un autre critère de la classification des pauses, c'est leur fonction de structuration. La pause structurante est définie comme une pause silencieuse située entre deux séquences sonores d'un même énonciateur, et non précédée directement par un marqueur de formulation. En général, l'emploi de ces pauses a pour objectif de faire mieux comprendre le message de la parole au destinataire, en divisant le discours en unités syntaxiques, ou bien d'accentuer certaines informations. Les pauses immédiatement précédées d'un marqueur de formulation, comme *eah*, d'une répétition ou d'un faux-départ sont appelées pauses non-structurantes. Ces pauses sont liées à des « incidents » survenus lors de l'énonciation, comme une faute lexicale, grammaticale ou bien elles sont employées pour gagner du temps à réfléchir.

3. L'organisation temporelle du discours politique (Duez 1999)

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, la situation a une influence considérable sur la façon dont le locuteur s'adresse à ses récepteurs (HIRSCH et al. 2016). Une des scènes de la variation situationnelle est la vie politique, à l'intérieur de laquelle le discours politique se forme. Le discours politique est caractérisé par un phonostyle spécifique employé par les personnages politiques afin de persuader les électeurs.

Dans cette section, nous présentons une étude qui analyse l'organisation temporelle du discours politique et qui nous sert de base sur le plan méthodologique.

À partir de trois types de corpus, Danielle DUEZ (1999) analyse les pauses ayant une fonction significative dans les paroles politiques différentes. Elle étudie les discours enregistrés sur la base des variables temporelles suivantes : la vitesse de parole et d'articulation, la durée, la fréquence et la distribution des pauses.

Le premier corpus est l'enregistrement d'un débat radiotélévisé entre deux hommes politiques, Jacques Chirac et Lionel Jospin en 1995, avant les élections présidentielles. DUEZ constate que le taux de pauses n'est pas élevé chez ces personnages politiques. La différence dans la parole des deux hommes politiques se présente avant tout dans la durée moyenne des pauses et dans la réalisation d'une séquence particulière sur la fracture sociale. Chez Chirac, la durée totale des pauses est deux fois plus élevée que chez Jospin. La question sur la fracture sociale est abordée par chacune des deux personnes en fonction de leurs programmes. Chirac change de vitesse de parole : il passe d'un débit lent à un débit plus rapide, mais le temps de pause devient plus élevé dans cette séquence. Jospin, à son tour, utilise tout son temps libre à parler : il parle à une vitesse élevée et cette vitesse devient encore plus élevée pendant la séquence sur le programme social. En même temps, ses pauses restent brèves et le pourcentage du temps de pause ne change pas trop.

Le deuxième corpus consiste en quatre allocutions prononcées par Alain Krivine, François Mitterrand, Georges Pompidou et Jean-Jacques Servan-Schreiber au cours de la campagne électorale de 1973-74. Ces discours sont préalablement préparés, c'est la raison pour laquelle le nombre des pauses d'hésitation est peu élevé. Puisque ces paroles sont prononcées lors de la

campagne électorale, l'objectif de chacun des locuteurs est de persuader l'audience de voter pour lui. DUEZ divise en deux le groupe des personnages politiques. Le premier groupe comporte ceux qui appartiennent à la majorité au pouvoir : Pompidou, qui était président de la République à cette époque-là, et Servan-Schreiber. Le deuxième groupe inclut ceux qui appartiennent à l'opposition : Mitterrand et Krivine. Sur la base de l'analyse des traits prosodiques des discours de ces hommes politiques, DUEZ observe des différences significatives dans la parole des deux groupes. Les membres de l'opposition avaient besoin de maximaliser leur temps de parole pour partager toutes les informations importantes avec l'audience. Leur vitesse d'élocution est élevée, les pauses sont rares et brèves, donc le temps de pause total est peu élevé. Pour ce qui est des membres de la majorité politique, les variables prosodiques sont à l'inverse de celles observées chez l'opposition. Leurs pauses sont longues et fréquentes. Ces allongements fonctionnent comme marques oratoires pendant la parole : le résultat est un temps de pause élevé et une vitesse d'élocution moins élevée.

Le troisième corpus contient trois discours de François Mitterrand. DUEZ prend les discours de 1974, de 1984 et de 1988. Elle choisit ces trois allocutions pour examiner s'il y a un rapport entre le changement de la position par rapport au pouvoir et les paramètres phonostylistiques. Lors de la campagne électorale de 1974, Mitterrand est en position d'opposant. Sa tâche est de présenter ses arguments en maximalisant son temps disponible. La vitesse d'élocution de son discours est élevée, le temps de pause est réduit, et la durée moyenne des pauses est brève. Mitterrand prononce l'allocution de 1984 en tant que président de la République (et non plus comme opposant), et celle de 1988 comme président au terme de sa période et candidat à la fois. Dans ces deux derniers discours, il garde un débit plus lent et un taux de pause plus élevé avec une durée de pause plus longue. DUEZ observe une tendance au ralentissement du débit en position de pouvoir. Comme opposant, Mitterrand passe le maximum de son temps à persuader l'audience de voter pour lui. Comme président, il prend un ton plus solennel pour maintenir l'attention de son audience.

En observant les traits prosodiques des discours des personnages politiques, DUEZ établit une certaine corrélation entre la position politique du locuteur et l'organisation temporelle de son discours politique. La vitesse d'élocution

du locuteur se ralentit avec un changement positif et s'accélère avec un changement négatif de sa position politique.

4. Étude phonostylistique de trois allocutions d'Emmanuel Macron

Dans cette section, nous présentons une recherche visant à tester l'hypothèse de DUEZ (1999) à travers l'analyse des allocutions d'Emmanuel Macron.

4.1. *Corpus*

Comme corpus de base, nous avons choisi d'analyser trois allocutions prononcées par Emmanuel Macron, président de la République Française depuis 2017. Afin d'examiner le rapport entre la position politique de Macron et les propriétés temporelles de ses discours, nous avons sélectionné trois discours prononcés dans trois situations politiques différentes.

L'Allocution *A* a été prononcée à un moment où Macron occupait deux positions politiques. D'une part, il est membre du gouvernement, d'autre part, il est candidat aux élections présidentielles de 2017. Il s'agit du discours prononcé le 16 novembre 2016, dans lequel il déclare sa candidature au poste présidentiel. L'Allocution *B* est le premier discours d'Emmanuel Macron en tant que président de la République. Lors de son discours solennel prononcé le 14 mai 2017, il annonce ses deux objectifs à atteindre en tant que président : gagner la confiance des Français et redorer l'image du pays sur le plan international. L'Allocution *C* a été également prononcée par Macron en tant que président de la République, mais cette fois-ci, il occupait ce poste depuis un an. L'allocution a été prononcée en réaction aux manifestations des « gilets jaunes », qui ont mis en danger l'image positive et les objectifs fixés par Macron. L'objectif principal du président était donc la reconquête de la confiance des Français.

4.2. *Méthodologie*

Les analyses ont été effectuées à l'aide du logiciel *Praat*. Trois catégories des traits prosodiques temporels ont été examinées : le taux de pause et le taux

d'articulation des allocutions ; la vitesse d'élocution avec et sans les pauses ; enfin, la durée moyenne, la fréquence et la distribution de la longueur des pauses.

4.3. Résultats

4.3.1. Comparaison des paramètres prosodiques des trois discours de Macron

En premier lieu, nous proposons de présenter les paramètres prosodiques des trois allocutions prononcées par Macron.

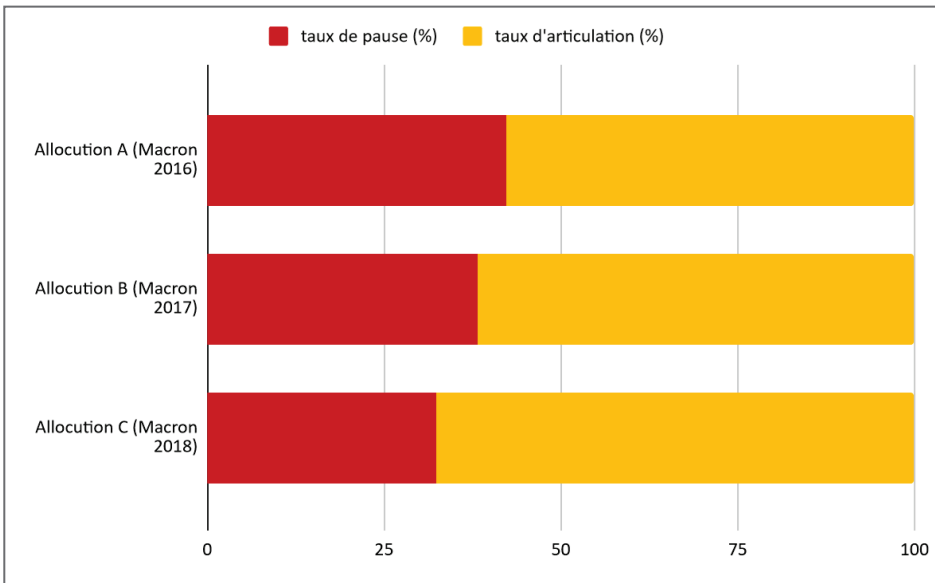


Figure 1. Résultats liés aux taux d'articulation et de pause

Les proportions des données correspondants aux paramètres dans *Figure 1* indiquent des différences importantes entre ces trois allocutions. En premier lieu, nous pouvons observer que le taux de pause est relativement élevé par rapport à la totalité de la parole. Dans chaque discours, les pauses occupent au moins un tiers du temps de la parole, mais dans l'Allocution A, ce chiffre se rapproche de la moitié de la durée de la parole. Par ailleurs, une tendance décroissante caractérise ces paramètres : en effet, la proportion

des pauses est moins élevée dans l'Allocution C que dans les Allocutions A et B. Bien évidemment, cette tendance négative indique une hausse des taux d'articulation dans les allocutions.

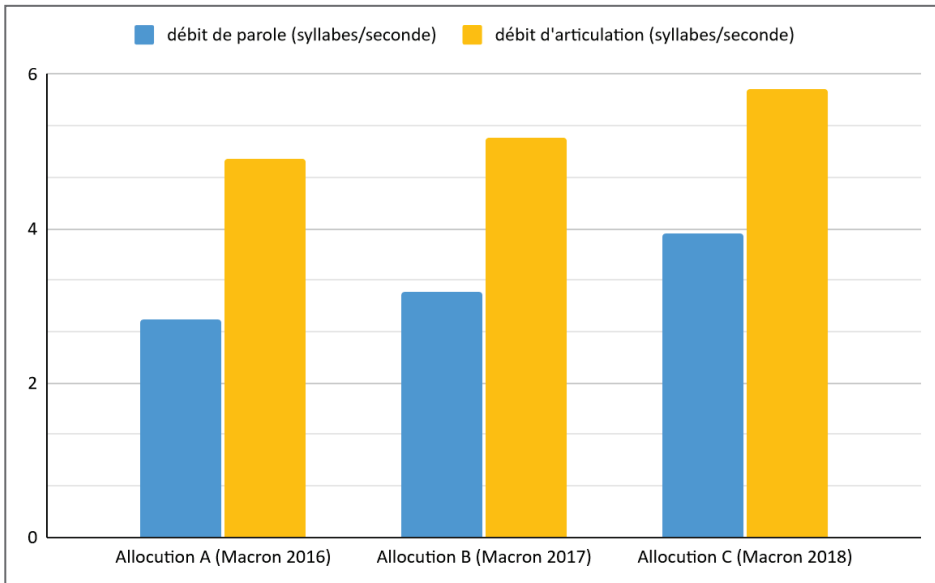


Figure 2. Le débit de parole avec et sans les pauses

Le débit de parole et le débit d'articulation montrent une tendance d'accélération en passant au fur et à mesure que Macron passe du côté du pouvoir (Figure 2). On peut observer une augmentation du taux d'articulation et du débit de parole. Par rapport à ce paramètre, nous pouvons donc observer une tendance croissante à travers les trois allocutions. La différence entre le débit de parole et le débit d'articulation indique l'importance des pauses dans la parole. Cette tendance est un peu étonnante, car DUEZ (1999) a mesuré une tendance opposée dans son étude. Ces résultats semblent indiquer que le président a organisé sa parole de manière à faire passer plus d'informations, en prononçant plus de syllabes par seconde et en diminuant le taux de pause.

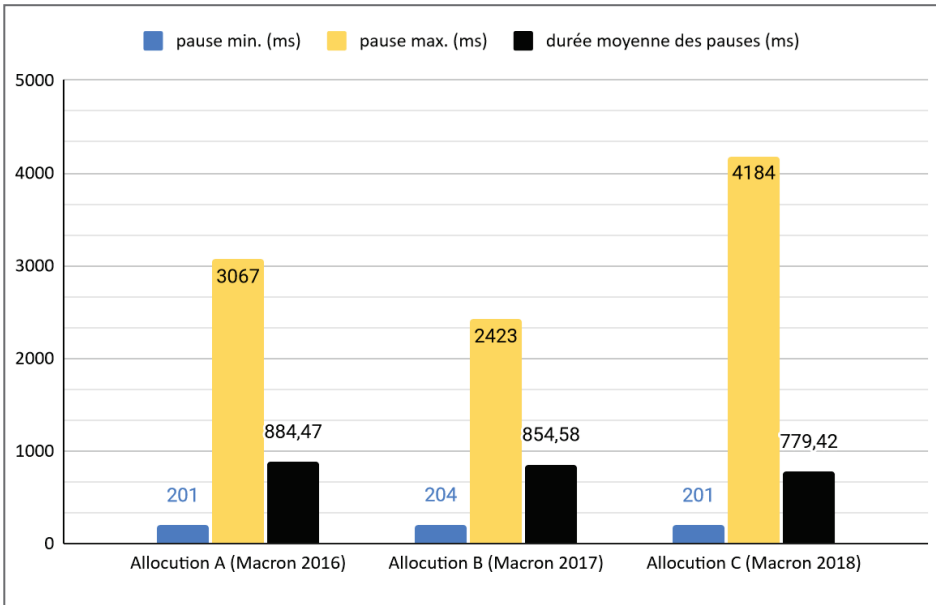


Figure 3. Pause minimale, maximale et durée moyenne des pauses

La Figure 3 montre les résultats liés aux pauses. La pause maximale est variable dans les allocutions, alors que la pause maximale diminue dans l'Allocution B, elle est beaucoup plus élevée dans l'Allocution C que dans l'Allocution A. Par contre, la durée moyenne des pauses montre une tendance décroissante et la durée moyenne est la moins élevée dans l'Allocution C. Par ailleurs, il est important d'observer le rapport entre les pauses minimales et maximales d'un côté, et la durée moyenne des pauses, de l'autre. Malgré la durée élevée de la pause maximale dans l'Allocution C (4184 ms), c'est ici que la durée moyenne des pauses est la moins élevée. Cette tendance s'explique par la présence élevée des pauses plus brèves. En fait, la durée moyenne des pauses est une donnée problématique puisqu'elle ne donne pas d'informations pertinentes sur la durée réelle des pauses si la durée de celles-ci est très variable.

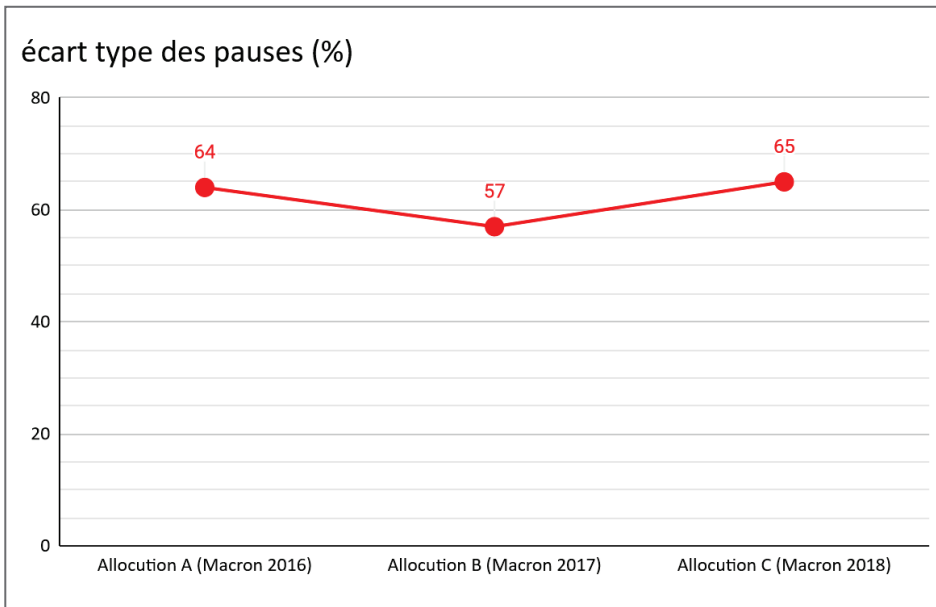


Figure 4. Résultats liés à l'écart type des pauses

Afin de mesurer cette variabilité, nous avons décidé de calculer aussi l'écart type des pauses pour savoir dans quelle mesure la longueur des pauses diffère de la moyenne (Figure 4). D'abord, nous avons calculé l'écart type des pauses en millisecondes. À première vue, les résultats montrent que la variabilité des pauses est la plus élevée dans l'Allocution A. Toutefois, l'écart type des pauses représenté en termes de pourcentage permet d'observer ces données sous une autre lumière. De ce point de vue, la variabilité des pauses dans l'Allocution C et celle dans l'Allocution A sont presque identiques, alors qu'elle est un peu moins élevée dans l'Allocution B.

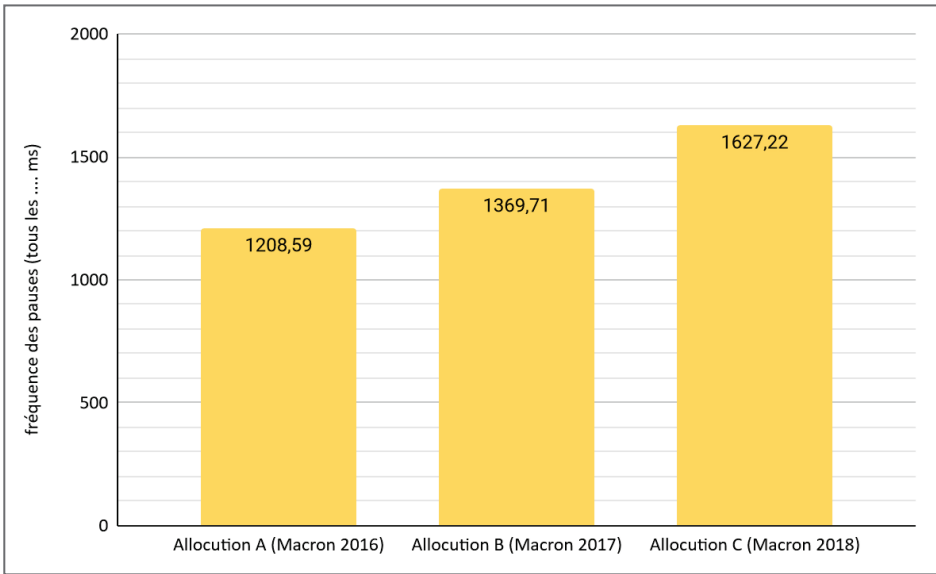


Figure 5. Fréquence des pauses

Quant à la fréquence des pauses, ce paramètre prosodique montre une tendance décroissante (Figure 5). C'est en tant que candidat que Macron produit le plus de pauses, alors qu'il produit des pauses beaucoup plus rarement en moyenne à l'époque du mouvement des gilets jaunes. On observe qu'il emploie moins de pauses dans sa position présidentielle qu'en tant que candidat.

En somme, nous avons constaté en comparant les trois allocutions d'Emmanuel Macron que la manière dont il parle a changé lors du changement de sa position politique, ce qui est le plus évident au moment de son passage au pouvoir comme président de la République. Le débit de parole, le débit d'articulation et le taux d'articulation montrent une tendance croissante, alors que la proportion des pauses dans les allocutions diminue. La crise de sa carrière politique provoquée par les mouvements des gilets jaunes est probablement à l'origine de la présence des pauses non structurantes dans l'Allocation C. En outre, l'accélération du débit de parole est accompagnée d'une diminution du nombre des pauses, c'est-à-dire que la fréquence des pauses est moins élevée dans l'Allocation C.

4.3.2. Comparaison des paramètres prosodiques des discours prononcés par Emmanuel Macron et par François Mitterrand

Après avoir examiné l'organisation temporelle des trois discours de Macron, nous l'avons confrontée à celle des trois discours de Mitterrand, analysés par DUEZ (1999). Ces discours ont été prononcés par les deux personnages politiques dans des situations politiques similaires : tous les deux étaient d'abord candidats, ensuite présidents, et finalement présidents dont la carrière politique est mise en danger (nouvelles élections *vs* gilet jaunes).

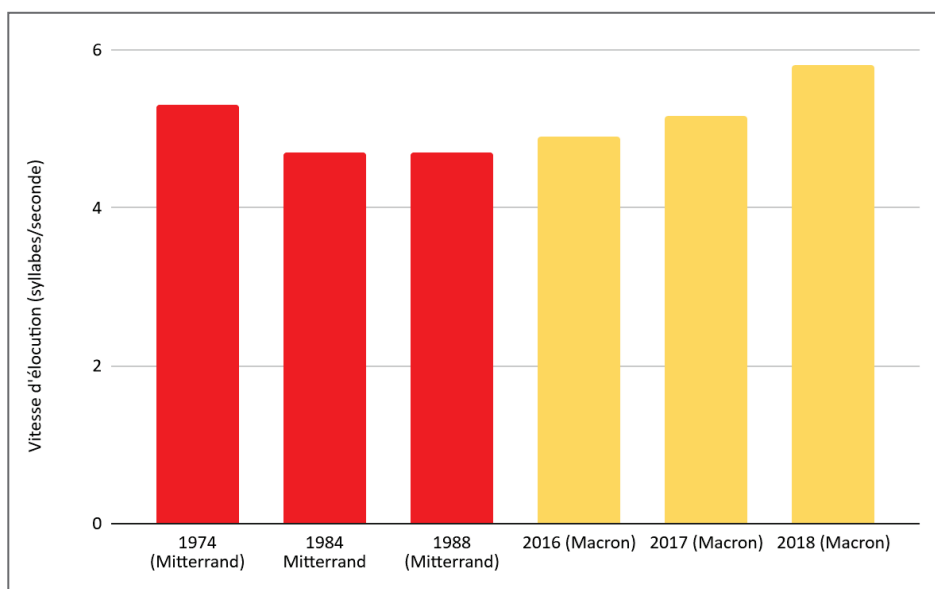


Figure 6. Résultats liés au débit de parole dans les allocutions de François Mitterrand et celles d'Emmanuel Macron

Les données obtenues permettent d'observer que la parole de Mitterrand et celle de Macron suivent des tendances différentes (*Figure 6*). En ce qui concerne le débit d'articulation, nous pouvons constater une tendance opposée dans les deux corpus. Chez Mitterrand, les chiffres diminuent avec le temps. Il prononce son discours de 1974 à une vitesse de 5,3 syllabes/seconde, puis son débit diminue à 4,7 syllabes/seconde dans les discours prononcés en 1984 et en 1988. Par contre, chez Macron, on peut observer une accélération :

il produit 4,9 syllabes/seconde dans l'Allocution A (2016), 5,17 syllabes/seconde dans l'Allocution B (2017) et 5,81 syllabes/seconde dans l'Allocution C (2018). En tant que candidat, Mitterrand tend à maximaliser son temps à en bénéficier pour obtenir les votes de l'audience, alors que Macron gère son temps autrement, en mettant plus de temps à prononcer son discours et en parlant plus lentement.

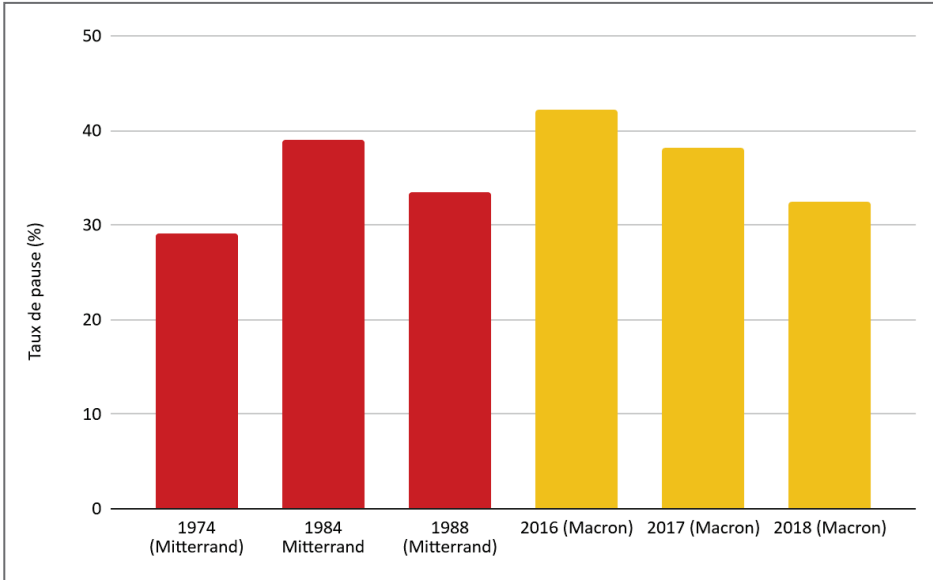


Figure 7. Taux de pause réalisé dans les discours prononcés par François Mitterrand et Emmanuel Macron

Les taux de pause sont également différents chez les deux personnages politiques (Figure 7). Chez Mitterrand, nous pouvons noter une augmentation de ce taux. En position d'opposant (1984), il produit peu de pauses pour avoir plus de temps à parler (29,1 %) ; le taux est un peu plus élevé dans l'allocution de 1988, quand il est de nouveau candidat (33,5 %). Mais en tant que président, son taux de pause augmente (39 %), ce qui indique que sa position politique lui permet de produire plus de pauses. En revanche, la parole de Macron montre de nouveau une tendance à l'accélération et à la réduction du taux de pause. Dans l'Allocution A, presque la moitié du discours est constituée de pause (42,26 %) ; et cette proportion diminue

progressivement dans les allocutions *B* et *C*. Cette diminution remarquable du taux de pause dans l'Allocution *C* pourrait être expliquée par le fait que son pouvoir et sa position politique étaient en crise à l'époque.

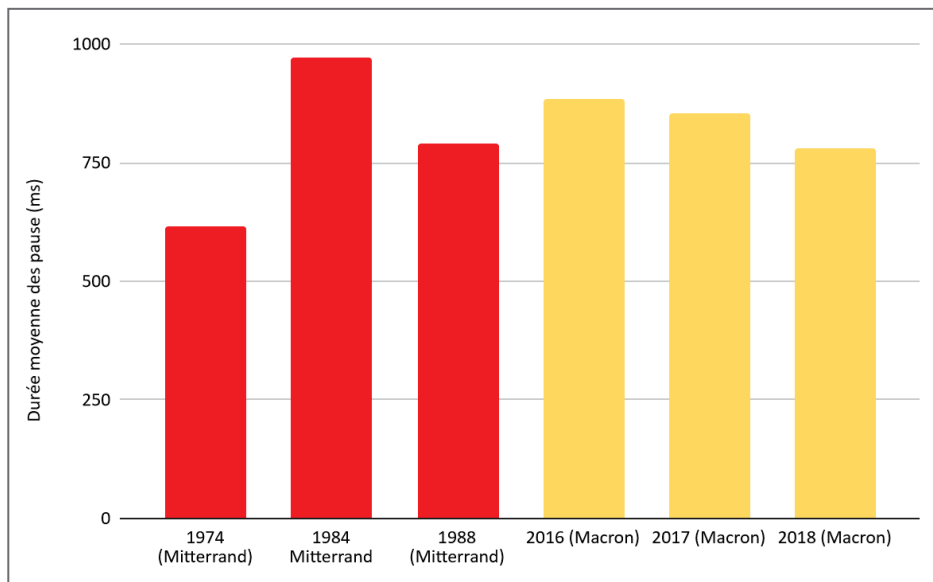


Figure 8. La durée moyenne des pauses chez François Mitterrand et Emmanuel Macron

La durée moyenne des pauses montre la même tendance que les taux de pause (*Figure 8*). Chez Mitterrand, la durée moyenne des pauses est la plus élevée quand il prononce son discours en tant que président de la République, en produisant 972 ms ; son discours de 1988 est caractérisé par une durée moyenne moins élevée (792 ms) ; cette diminution peut être liée à sa position politique du côté du pouvoir (il était président de la République à l'époque), mais en même temps, il prononce ce discours comme candidat aux élections présidentielles. Il produit la durée moyenne la moins élevée à l'époque de son discours d'opposant en 1974, avec 605 ms. Chez Macron, la durée moyenne des pauses se réduit progressivement : dans l'Allocution *A*, il produit une durée moyenne de 884 ms, dans l'Allocution *B*, ce chiffre est de 855 ms et dans l'Allocution *C*, cette donnée est encore moins élevée : 779 ms.

Ces données montrent que les deux personnages politiques recourent à des stratégies prosodiques divergentes. Il nous semble que les caractéristiques prosodiques des discours de Mitterrand – comme la minimalisation du taux de pause en tant que candidat de l’opposition et le ralentissement du débit de parole dans sa communication présidentielle – s’expliquent probablement avec l’acquisition des expériences politiques. En revanche, Macron semble être guidé par d’autres objectifs : malgré ses expériences acquises comme président, on peut observer que son débit d’articulation augmente progressivement, et parallèlement à cette accélération, la proportion de ses pauses se réduit. Pour expliquer cette tendance, nous pouvons suggérer plusieurs hypothèses possibles. Entre autres, le débit d’articulation lent dans l’Allocution *A* peut servir à l’image d’une personnalité sage et éloquente, afin que l’audience puisse considérer ce candidat comme un homme politique déterminé et sûr de lui-même.

5. Conclusion

L’objectif principal de cette étude était d’examiner quelques traits prosodiques de trois discours d’Emmanuel Macron et de confronter ces traits aux traits correspondants des discours d’un autre personnage politique français, François Mitterrand. L’analyse des données permet de constater que l’organisation temporelle des trois discours de Macron ne confirme pas l’hypothèse de DUEZ (1999).

En effet, la parole de Macron change parallèlement au changement de sa position politique, mais dans un autre sens que ce que les autres études suggèrent : malgré le fait que Macron a été élu président de la République, ses paramètres n’indiquent pas un ralentissement du débit de parole, comme DUEZ (1999) le propose. Par ailleurs, les données prosodiques montrent une tendance croissante en ce qui concerne le débit de parole, et une tendance décroissante concernant les pauses.

On peut avancer plusieurs hypothèses pour expliquer ce résultat. D’une part, l’organisation temporelle de la parole peut être sujet à la variation individuelle, c’est-à-dire que les caractéristiques individuelles du locuteur peuvent influencer sa façon de parler même dans une situation professionnelle.

D'autre part, la troisième allocution de Macron a été prononcée dans une situation de tension sociale où il devait s'adresser au public tout en protégeant sa propre position.

BIBLIOGRAPHIE

- BARDIAUX, Alice, 2010. Comment parlent les hommes politiques ? Analyse prosodique de la parole politique publique : de la variation stylistique à la variation individuelle. In : *Recherches en Communication* n° 32 [en ligne], pp. 207–223. [Consulté le 21.09.2023]. Disponible à l'adresse : <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/51763/49963>
- DUEZ, Danielle, 1999. La fonction symbolique des pauses dans la parole de l'homme politique. In : *Faits de langues* n° 13 [en ligne], pp. 91–97. [Consulté le 25.10.2023]. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/flang_1244-5460_1999_num_7_13_1242
- FAGYAL, Zsuzsanna, MOREL, Mary-Annick, 1996. Phonostylistique : étude du style dans la parole. In : *L'information grammaticale* n° 70 [en ligne], pp. 16–20. [Consulté le 25.10.2023]. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1996_num_70_1_2986
- FÓNAGY, Iván, 1977. Le statut de la phonostylistique. In : *Phonetica* n° 34, pp. 11-18.
- GROSMAN, Iulia, SIMON, Anne Christine, DEGAND, Liesbeth, 2018. Variation de la durée des pauses silencieuses : impact de la syntaxe, du style de parole et des disfluences. In : *Langages* n° 211 [en ligne], pp. 13-40. [Consulté le 04.11.2023]. Disponible à l'adresse : https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=LANG_211_0013&download=1
- HIRSCH, Fabrice, MARSAC, Fabrice, DIDIRKOVA Ivana, BECHET Marion, BEN MESSAOUD Mohamed, 2016. Spécificités du rythme politique de la parole politique. Le cas de François Hollande. In : *Revue Romanica Wratislaviensia* n° 63 [en ligne], pp. 145–155. [Consulté le 25.08.2023]. Disponible à l'adresse : <https://shs.hal.science/halshs-02289512/document>
- LÉON, Pierre, 1971. Essai phonostylistique. In : *Studia Phonetica* n° 4, pp. 111-143.
- LÉON, Pierre, 1993. *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Ed. Nathan Université.

Sources :

MACRON, Emmanuel, 2016. *Je suis candidat à la Présidence de la République* [en ligne]. [Consulté le 18.04.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=m528uyLhWnA>

MACRON, Emmanuel, 2017. *Premier discours d'Emmanuel Macron en tant que Président de la République Française* [en ligne]. [Consulté le 18.04.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=gkivyfbbRLg>

MACRON, Emmanuel, 2018. *Macron addresses nation in wake of violent Paris protests* [en ligne]. [Consulté le 18.04.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=6J5TNSyiEMQ>

LES NOMS PROPRES DEVENUS NOMS COMMUNS DANS L'ARGOT COMMUN DES JEUNES HONGROIS

Máté KOVÁCS
Dávid SZABÓ

Université Eötvös Loránd de Budapest

Résumé : Cet article vise à analyser l'utilisation des noms propres devenus noms communs dans l'argot commun des jeunes Hongrois. Fondée sur l'ouvrage de Dávid Szabó intitulé *L'argot des étudiants budapestois*, publié en 2004, notre étude par questionnaires en ligne avait deux objectifs principaux : 1) vérifier la fréquence d'utilisation et les significations des noms propres devenus noms communs attestés dans le corpus de D. Szabó et 2) recueillir un nouveau corpus composé de mots utilisés actuellement. Notre article conclut que l'argot commun des jeunes Hongrois change et reste stable en même temps. Plus de vingt ans après les recherches de D. Szabó, de « nouveaux » mots sont aussi utilisés et de nouvelles significations font leur apparition, mais les divers mécanismes lexicaux restent les mêmes.

Mots-clés : nom propre ; nom commun ; antonomase ; argot commun ; jeunes Hongrois.

Proper Nouns turned into Common Nouns in Hungarian Youth Slang – abstract: This paper aims to analyse the use of proper nouns turned into common nouns in Hungarian youth slang. Based on Dávid Szabó's book entitled *L'argot des étudiants budapestois*, published in 2004, our online questionnaire study had two main objectives: 1) to verify the frequency of use and meanings of proper nouns turned into common nouns found in D. Szabó's corpus and 2) to collect a new corpus composed of words in actual use. Our article concludes that Hungarian youth slang changes and remains unchanged at the same time. More than twenty years after

D. Szabó's research "new" words are of course also used and new meanings emerge but the various lexical mechanisms remain the same.

Keywords: proper noun; common noun; antonomasia; slang; young Hungarians.

1. Introduction

L'antonomase (cf. DUPRIEZ 1984) figure depuis longtemps parmi les procédés reconnus de la formation du vocabulaire argotique. Ce qui nous intéressera ici plus particulièrement, c'est le passage d'un nom propre dans la catégorie des noms communs. Le *Dictionnaire du français non conventionnel* contient plusieurs exemples datés du XIX^e siècle : *nana* 'jeune femme de petite vertu puis fille, femme', issu du prénom *Anna*, fait son apparition vers 1950 mais l'emploi de ce diminutif avec une signification comparable serait bien plus ancien¹. En feuilletant le même dictionnaire, nous trouvons également *jules* 'souteneur, puis amant, homme' (1866) lequel, comme *nana*, est toujours utilisé en français argotique voire familier. En tant qu'exemple un peu plus ancien, citons *jésus* 'jeune homosexuel passif' (1835) qui s'expliquerait par les allusions répandues dans les milieux athées aux relations de Jésus avec ses disciples (CELLARD, REY 1991).

En revenant dans le temps vers notre époque, nous constatons que le procédé est aussi attesté dans le français contemporain des cités, une des variétés argotiques et populaires les plus en vue actuellement. Pour ne citer qu'un exemple, le dictionnaire *Comment tu tchatches !* enregistre par exemple *schmit* – d'un patronyme allemand, par l'intermédiaire du sinto – comme équivalent de 'policier' (GOUDAILLIER 2019).

La consultation du dictionnaire de Jonathon Green nous renseigne sur la présence voire la fréquence du procédé dans le slang anglais. Pour ne donner que quelques exemples, le prénom *johnny* peut prendre de nombreuses significations argotiques parmi lesquelles 'imbécile, policier, toilettes, sandwich, etc.', tandis que la composition *Johnny-be-good*, emprunté à une chanson de Chuck Berry, renvoie à 'la police' (GREEN 2005).

¹ Pour le prouver, les auteurs du dictionnaire citent un texte de Gautier daté de 1850.

Dans ce travail², nous nous intéresserons plus particulièrement au rôle de l'antonomase dans l'argot commun des jeunes Hongrois.

2. L'enquête de 2000–2004

L'enquête présentée dans cet article repose sur une enquête conduite une vingtaine d'années plus tôt par Dávid Szabó et les étudiants de son séminaire d'argotologie à l'Université Eötvös Loránd de Budapest. Cette enquête – essentiellement par observation participante, visant une population de jeunes Budapestois de 18 à 35 ans – a permis de recueillir au printemps 2000 un corpus d'environ 2300 mots et expressions dont l'analyse contrastive a constitué par la suite la deuxième partie de la thèse de doctorat de Dávid Szabó, dirigée par Jean-Pierre Goudaillier, soutenue à l'Université Paris Descartes en 2002 et publié sous le titre *L'argot des étudiants budapestois* en 2004 (SZABÓ 2004). Le corpus en question peut être consulté sous la forme d'un dictionnaire d'argot hongrois-français en annexe à l'ouvrage (SZABÓ 2004 : 243–322)³.

3. L'antonomase dans le corpus de 2000–2004

Il s'agit sans exception de l'emploi d'un nom propre pour un nom commun. Ces glissements de sens sont rarement motivés au sens propre du terme⁴ :

Aladár (prénom masculin) > *aladár* ('homme') ; *Dezső* (prénom masculin) > *dezső* ('homme') ; *Félszemű Jack*⁵ ('Jack le Borgne') = 'pénis' (ce nom pourrait être celui d'un pirate ; il s'agit d'un procédé sémantique complexe, motivé par l'adjectif épithète *félszemű*, 'borgne') ; *Fred* > *fred* ('homme') ;

² Il convient de préciser que le présent article s'inscrit dans la continuité d'autres travaux qui ont pour but de revisiter le corpus de Dávid Szabó afin d'observer l'évolution de l'argot commun hongrois dans le temps. Voir à ce propos Kovács (2021a, 2021b).

³ Accessible en ligne sur https://mnytud.arts.unideb.hu/szleng/szabod_argotbp.pdf.

⁴ Il n'est pas toujours facile de déterminer pourquoi l'usage argotique a choisi tel nom propre comme point de départ d'un glissement de sens et pas un autre dont l'emploi semblerait tout aussi justifié.

⁵ Pour les emprunts, cf. aussi SZABÓ (2002).

Jancsi (diminutif du prénom masculin *János*, 'Jean') > *jancsi* ('pénis') ; *Jani* (diminutif du prénom masculin *János*, 'Jean') > *jani* ('homme (important)') ; *jankó* (diminutif du prénom masculin *János*, 'Jean') > *jankó* ('homme') ; *Józsi* (diminutif du prénom masculin *József*, 'Joseph') > *józsi* ('homme') (SZABÓ 2004 : 192).

Le corpus contenait également un nombre relativement important de noms propres correspondant à des marques de voitures dont la forme originelle avait été modifiée par des procédés formels ou sémantico-formels : par ex., *Zápi* ou *Zápor Jóska* pour la marque soviétique *Zaporozsec* (Zaporozjets). Mais dans le cas de cette dernière catégorie, le nom propre usuel reste nom propre en argot, donc il ne s'agit pas d'antonomase.

4. Méthodologie de l'enquête de 2021

Avant d'entrer dans l'analyse des résultats de l'enquête actuelle, il convient de présenter le déroulement et la méthodologie de notre recherche.

L'enquête a été menée par un questionnaire en ligne⁶ entre le 22 juillet et le 26 août 2021. Rédigé en langue hongroise, le questionnaire se composait de onze questions dont nous proposons ci-dessous la traduction en français.

Questions 1-5 : Explique la signification ou donne un synonyme des mots suivants : *algériás*, *bélás*, *Félszemű Rezső*, *jani/jancsi*, *piroska*.

Question 6 : Avec quelle fréquence utilises-tu les mots suivants dans un cadre amical pour dénommer une femme ou un homme ? (6 mots : *aladár*, *józsi*, *luca*, *maca*, *muki* et *pali*, à évaluer sur une échelle de 1 à 5)

Questions 7-8 : Énumère des mots ou expressions (ne figurant pas dans la liste ci-dessus) qui sont issus de noms propres et que tu utilises dans un cadre amical pour dénommer une femme et/ou un homme.

Question 9 : Avec quelle fréquence utilises-tu les noms de marque suivants dans un cadre amical ? (6 mots à évaluer sur une échelle de 1 à 5)

Question 10 : Énumère des noms de marque (ne figurant pas dans la liste ci-dessus) dont la forme n'est pas officielle et que tu utilises dans un cadre amical.

⁶ Le questionnaire a été conçu et partagé en ligne via Google Drive.

Question 11 : Connais-tu d'autres noms propres dont la forme se distingue du standard et qui sont utilisés dans l'argot commun des jeunes ? Prière de marquer la signification à côté des mots.

Ces différentes questions permettent de répondre à nos deux objectifs de recherche. Si les réponses données aux questions 1–6 montrent à quel point et dans quel(s) sens sont utilisés actuellement les mots attestés dans SZABÓ (2004), celles données aux questions 7–8 constituent un nouveau corpus composé de mots actuellement en usage. Quant aux questions 9–11 relatives aux noms de marque, elles ne seront pas analysées dans le présent article car ici, en général, le passage du nom propre dans la catégorie de nom commun ne peut pas être attesté.

Notre questionnaire a été rempli au total par 126 participants âgés de 18 à 35 ans⁷, dont une large majorité de femmes : 100 femmes (79 %) contre 26 hommes (21 %). Parmi ces 126 participants, 41 % sont élèves ou étudiants tandis que 59 % sont des employés. Afin de peaufiner notre analyse, nous avons divisé la tranche d'âge retenue en deux sous-tranches : les participants âgés de 18 à 25 ans (48 %) et ceux âgés de 26 à 35 ans (52 %) affichent une égalité presque parfaite. À part le sexe, l'âge et la profession, nous avons également inclus parmi les variables sociales le lieu de résidence. 72 % des participants de notre enquête habitent la capitale, Budapest, 7 % résident dans un chef-lieu de département, 15 % dans une ville de province et 6 % dans un village.

5. Résultats de l'enquête de 2021

Dans ce qui suit, nous présenterons les résultats de notre recherche. Nous analyserons d'abord les sens et la fréquence d'utilisation de quatre mots sélectionnés dans SZABÓ (2004) : *jani/jancsi*, *piroska*, *maca* et *pali*. Ensuite, nous rendrons compte des « nouveaux » mots signifiant 'femme' et 'homme', recueillis dans le cadre de notre enquête.

⁷ Dans cette recherche, nous avons opté pour les mêmes tranches d'âge que Dávid Szabó dans son enquête originelle pour assurer une bonne comparabilité des résultats.

5.1. Le corpus de Dávid Szabó revisité

5.1.1. *Jani, jancsi*

Les mots *jani* et *jancsi* issus des diminutifs *Jani* et *Jancsi* du prénom *János* ('Jean') sont attestés dans SZABÓ (2004) avec les sens suivants : 'homme (important)' pour *jani* et 'pénis' pour *jancsi* et il s'agit, bien évidemment, dans les deux cas d'un glissement de sens (SZABÓ 2004 : 192). Ces différents sens semblent être confirmés par notre recherche comme le tableau ci-dessous en témoigne. La première colonne contient les sens identifiés par les participants de notre enquête tandis que la seconde les synonymes indiqués par nos informateurs.

Sens identifiés	Mots utilisés
1. chef, homme qui a du succès, prétentieux	<i>főnök, főni, nagymenő, menő (csávó), faszagyerek, HMCs, császár, hangadó, nagyképű</i>
2. pénis	<i>pénisz, hím nemiszerv, hímtag</i>
3. homme	<i>férfi</i>

Tableau 1. Sens de *jani, jancsi* identifiés par les participants de l'enquête

Comme il ressort du tableau 1, les participants proposent un grand nombre de synonymes surtout en ce qui concerne le premier sens, celui de 'chef, homme qui a du succès, prétentieux'. Parmi ces mots sont regroupés un diminutif *főni* (< *főnök* 'chef'), des mots composés *nagymenő* (< *nagy* 'grand' + *menő* 'à la mode'), *faszagyerek* (< *fasza* 'bon, bien' + *gyerek* 'enfant') et *nagyképű* (< *nagy* 'grand' + *kép* 'figure'), une siglaison *HMCs* (< hgr. arg. *helyi menő csávó* 'un dur du village/quartier') ainsi que des exemples tels que *csávó* (< tsig. ; sinto *chhāvo*) ou *császár* (< *császár* 'empereur' par attraction synonymique de *király*, littéralement 'roi').

5.1.2. *Piroska*

Si dans le cas des mots précédents *jani* et *jancsi*, les participants de la présente enquête ont confirmé les sens déjà identifiés par SZABÓ (2004), il n'en va pas de même pour un autre mot choisi : *piroska*. *Piroska* est attesté dans SZABÓ (2004 : 302) avec le sens de 'individu aux cheveux roux' (< *piros* 'rouge' ; jeu de mots sur *Piroska*, 'le Petit Chaperon Rouge' ; prénom féminin *Piroska*). Le tableau suivant contient quatre sens différents indiqués par nos informateurs et reflétant l'usage actuel.

Sens identifiés	Mots utilisés
1. règles	<i>menstruáció, menzesz, havi vérzés</i>
2. sirop	<i>szörp</i>
3. train	<i>piros kisvonat, régi típusú személyvonat, MÁV bzmot motorvonat</i>
4. fille naïve	<i>ártatlan, naiv kislány/kiscsaj, szende szűz</i>

Tableau 2. Sens de *piroska* identifiés par les participants de l'enquête

Selon le tableau 2, les participants de notre enquête associent avant tout le sens de 'règles' au mot *piroska*, cette association étant basée sur la couleur rouge. En deuxième lieu est donné le sens de 'sirop' qui témoigne de l'utilisation du nom d'une marque de sirop hongroise (*Piroska*⁸) en tant que nom commun pour désigner tout type de sirop. Arrive ensuite le sens de 'train' où la couleur rouge joue de nouveau un rôle important : certains participants identifient précisément le type de train dont il s'agit⁹. En quatrième place est indiqué le sens de 'fille naïve' qui est lié au sens originel de *Piroska* 'le Petit Chaperon Rouge', attesté dans SZABÓ (2004), mais renvoie ici aux traits humains de la fille en question et non pas à son apparence physique. Enfin, ajoutons pour la précision que le sens de 'individu aux cheveux roux' n'a été mentionné que par un seul informateur de la présente enquête.

⁸ <https://piroskaszorp.hu> [Consulté le 27.11.2023].

⁹ <https://hu.wikipedia.org/wiki/Bzmot> [Consulté le 27.11.2023].

5.1.3. Maca

Pour continuer à revisiter SZABÓ (2004), il nous semble important de présenter l'emploi de deux autres mots selon les différentes variables sociales de notre enquête. Le premier mot est *maca* qui désigne une femme de manière générale et qui provient de *Maca*, diminutif du prénom féminin *Mária* ('Marie') (SZABÓ 2004 : 292).

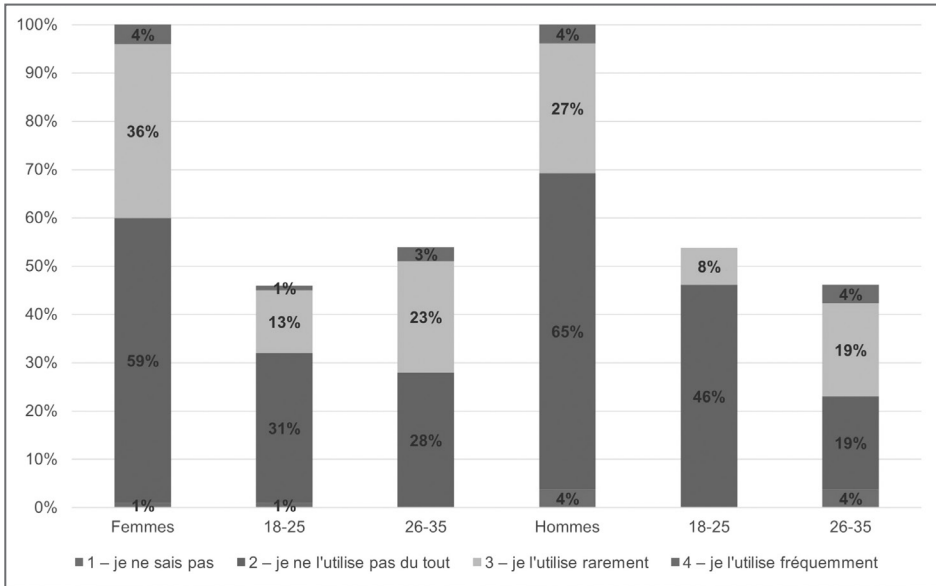


Figure 1. L'utilisation du mot maca selon le sexe et l'âge

D'après la figure 1, les femmes ayant participé à notre enquête déclarent utiliser ce mot plus fréquemment que les hommes : 40 % pour des usages *fréquent* et *rare* pour les femmes contre 31 % pour ces mêmes utilisations pour les hommes. Cette différence d'emploi semble se confirmer surtout dans le cas de la tranche d'âge de 18 à 25 ans avec 14 % pour les utilisations *fréquent* et *rare* pour les femmes contre 8 % pour les hommes, mais aussi, dans une moindre mesure, parmi les participants âgés de 26 à 35 ans avec 26 % pour les femmes contre 23 % pour les hommes.

À part la différence suivant le sexe et l'âge, il convient de constater une divergence selon la profession et le lieu de résidence des participants de l'enquête.

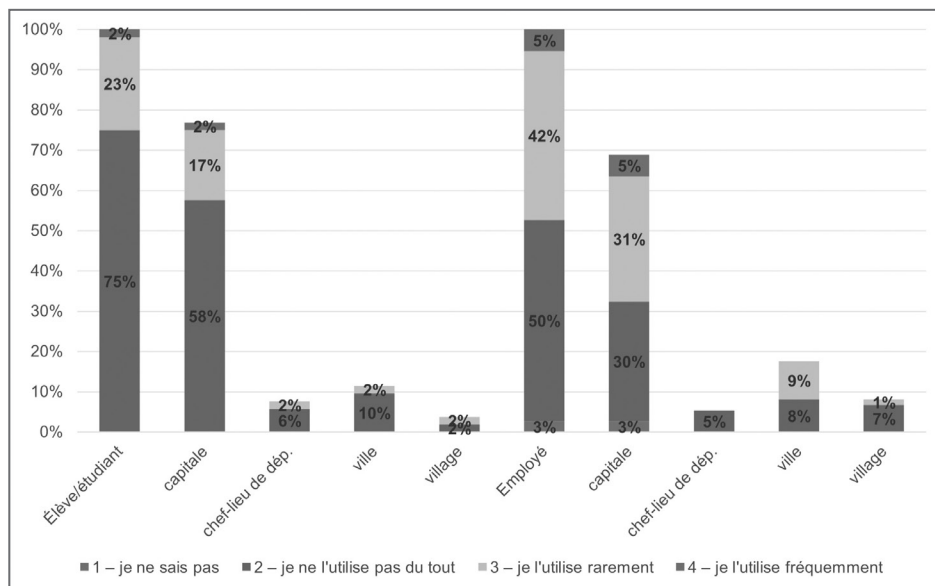


Figure 2. L'utilisation du mot maca selon la profession et le lieu de résidence

Comme la figure 2 en témoigne, les employés déclarent avoir davantage recours à l'emploi du mot *maca* que les élèves et étudiants : 47 % pour les usages *fréquent* et *rare* pour les employés contre seulement 25 % pour ces mêmes utilisations pour les élèves et étudiants. De plus, cette tendance est clairement visible dans le cas des habitants de la capitale : 36 % pour les employés contre 19 % pour les élèves et étudiants.

5.1.4. Pali

Le mot *pali*, présent dans SZABÓ (2004), est utilisé pour dénommer un homme en général et est aussi attesté dans l'argot hongrois dans le sens de 'dupe, cavé', issu du prénom *Pali*, diminutif de *Pál* ('Paul') (SZABÓ 2004 : 300).

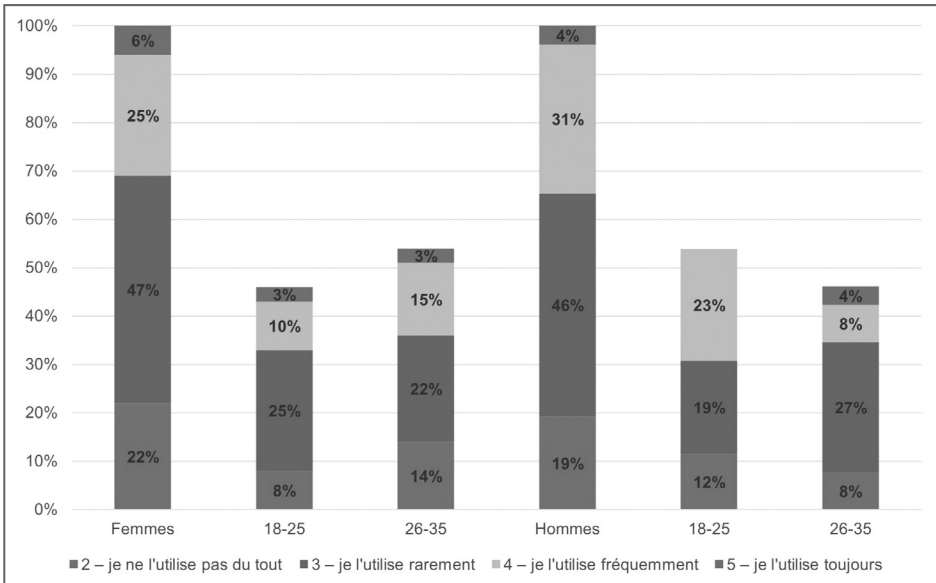


Figure 3. L'utilisation du mot pali selon le sexe et l'âge

La figure 3 nous permet de constater que, de manière générale, les usages *constant* et *fréquent* n'affichent pas une grande différence entre les hommes et les femmes : le pourcentage des hommes s'élève à 35 %, celui des femmes atteint 31 %. Cependant, les deux tranches d'âge montrent des tendances intéressantes. Si, parmi les participants de 18 à 25 ans, ce sont les hommes (23 %) qui déclarent employer ce mot plus fréquemment que les femmes (13 %), dans la tranche d'âge de 26 à 35 ans, cette tendance s'inverse : 12 % pour les hommes contre 18 % pour les femmes.

Dans le cas des deux autres variables sociales, à savoir la profession et le lieu de résidence, une différence peut également s'observer quant à l'emploi du mot *pali*.

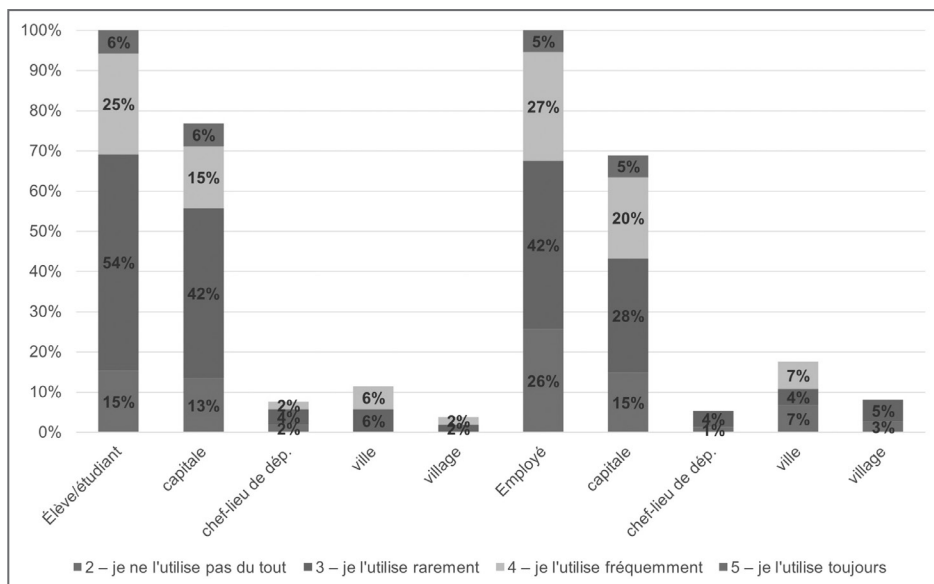


Figure 4. L'utilisation du mot pali selon la profession et le lieu de résidence

Comme nous pouvons le constater sur la figure 4, les élèves et étudiants semblent plus enclins à utiliser ce mot que les employés : parmi les premiers, le pourcentage de ceux qui déclarent ne pas employer ce mot du tout ne s'élève qu'à 15 % alors que chez les employés, ce taux atteint 26 %. Cette différence semble également se confirmer, dans une moindre mesure, chez les habitants de la capitale.

5.2. « Nouveaux » mots pour dénommer une femme et un homme

Dans la dernière partie de cet article, il convient de rendre compte des « nouveaux » mots recueillis dans le cadre de la présente enquête, utilisés actuellement dans l'argot commun des jeunes Hongrois pour désigner une femme et un homme. Si l'adjectif *nouveau* est placé entre guillemets, c'est bien intentionnel car, comme nous le verrons dans ce qui suit, ces mots ne peuvent être considérés comme nouveaux que par rapport à SZABÓ (2004).

5.2.1. Dénommer une femme

Suivant la fréquence d'apparition des différents mots proposés par les participants de notre enquête pour parler d'une femme, nous avons regroupés ces mots dans le tableau suivant¹⁰.

Nom	Origine
1. <i>mari(s)(ka)</i> (8), <i>mari(ka) néni</i> (5)	< diminutif du prénom <i>Mária</i> + suffixation ou ajout
2. <i>karen</i> (8)	< angl. <i>Karen</i> ¹¹
3. <i>gizike</i> (7)	< diminutif du prénom <i>Gizella</i> + suffixation
4. <i>lujza</i> (5), <i>lujzácska</i> , <i>lujzi</i>	< prénom <i>Lujza</i> ou son diminutif + suffixation
5. <i>julika</i> (3), <i>julis</i> (2), <i>juliska</i>	< diminutif du prénom <i>Júlia</i> + suffixation
6. <i>manci</i> (5)	< diminutif des prénoms <i>Mária</i> , <i>Margit</i> , <i>Magdolna</i>
7. <i>bözsi</i> (3), <i>erzsi</i> (2)	< diminutif du prénom <i>Erzsébet</i>
Autres : <i>aranka</i> , <i>icuka</i> , <i>jolán</i> , <i>juci(ka)</i> , <i>jutka</i> , <i>kati</i> , <i>manyika</i> , <i>margit</i> , <i>móni(ka)</i> , <i>rozi</i> , <i>tünci</i> , <i>tündike</i>	

Tableau 3. Mots actuellement utilisés pour dénommer une femme

Quant aux mots répertoriés dans le tableau 3, il s'agit de prénoms féminins hongrois bien connus qui, sous une forme identique ou altérée (forme diminutive suivie éventuellement d'un suffixe ou d'un autre type d'ajout), sont passés dans le domaine des noms communs pour renvoyer à la femme en général. La seule exception dans cette liste est *karen* qui peut réellement être considérée comme un nouveau mot par rapport à SZABÓ (2004) et qui est

¹⁰ Les chiffres placés entre parenthèses après les mots indiquent leur nombre d'apparition dans le corpus.

¹¹ Il ne s'agit pas d'un prénom d'origine anglaise mais – très probablement – d'une influence anglo-américaine.

issu de l'emprunt à l'anglo-américain *Karen*. L'histoire de ce prénom remonte à 2004, l'année où a été diffusée la comédie américaine *Mean Girls* (*Lolita malgré moi* en français) dont un des personnages féminins s'appelait Karen. Par la suite, et surtout pendant la pandémie de Covid-19 où des mêmes représentant une certaine Karen circulaient sur les réseaux sociaux, Karen est devenu le symbole d'une femme blanche de la classe moyenne qui est perçue comme ayant des droits et des exigences qui vont au-delà de ce qui est normal¹². Ainsi, la dénomination *karen* porte une connotation sensiblement péjorative.

5.2.2. Dénommer un homme

Le tableau suivant présente les différents mots indiqués par nos informateurs pour désigner un homme en général.

Nom	Origine
1. <i>béla</i> (14), <i>bélus</i>	< prénom <i>Béla</i> ou son diminutif
2. <i>pista</i> (3), <i>pisti</i> , <i>pistike</i> (3), <i>pityu</i> (2)	< diminutif du prénom <i>István</i> + suffixation
3. <i>jóska</i> (5), <i>józsika</i> , <i>jóskapista</i> (2)	< diminutif du prénom <i>József</i> + suffixation ou composition
4. <i>géza</i> (5), <i>gézu</i>	< prénom <i>Géza</i> ou son diminutif
5. <i>feri</i> (4)	< diminutif du prénom <i>Ferenc</i>
6. <i>jános</i> (3)	< prénom <i>János</i>
7. <i>lajos</i> (2)	< prénom <i>Lajos</i>
Autres : <i>csaba</i> , <i>elemér</i> , <i>gazsi</i> , <i>gerzson</i> , <i>gyula</i> , <i>gyuri</i> , <i>jenő</i> , <i>laci</i> , <i>lölö</i> , <i>matyi</i> , <i>ödön</i> , <i>özséb</i> , <i>sanyi</i> , <i>tibi</i> , <i>tóni</i>	

Tableau 4. Mots actuellement utilisés pour dénommer un homme

¹² [https://en.wikipedia.org/wiki/Karen_\(slang\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Karen_(slang)) [Consulté le 27.11.2023].

À l'instar des dénominations de femmes, les mots regroupés dans le tableau 4 sont des prénoms masculins hongrois largement connus qui ont souvent donné naissance à des formes diminutives suivies par exemple de suffixation ou de composition. Une fois ces formes passées dans la catégorie des noms communs, elles renvoient de manière générale à l'homme avec une certaine connotation attachée à ces mots.

6. Conclusion

La comparaison de la présence et de l'utilisation de noms propres devenus noms communs dans l'argot commun des jeunes Hongrois, compte tenu de deux enquêtes conduites à environ vingt ans d'intervalle, témoigne à la fois de changement perpétuel et de stabilité incontestable. Il y a des sens qui évoluent, des mots qui disparaissent, d'autres qui font leur apparition, mais les mécanismes, parmi lesquels avant tout l'antonomase, au centre de ce travail, restent essentiellement les mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

- CELLARD, Jacques, REY, Alain, 1991. *Dictionnaire du français non conventionnel*. Paris : Masson, Hachette.
- DUPRIEZ, Bernard, 1984. *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : 10/18.
- GOUDAILLIER, Jean-Pierre, 2019. *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris : Maisonneuve & Larose, Hémisphères.
- GREEN, Jonathon, 2005. *Cassell's Dictionary of Slang*. Londres : Weidenfeld & Nicolson.
- KOVÁCS, Máté, 2021a. Le champ lexical d'*aimer* dans l'argot commun des jeunes Hongrois. In : *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*. n° 16, pp. 105-117.
- KOVÁCS, Máté, 2021b. Le champ lexical des parties du corps dans l'argot commun des jeunes Hongrois. In : *Écho des études romanes*. vol. 17, n° 1, pp. 41-57.
- SZABÓ, Dávid, 2002. La place de l'emprunt dans l'argot de Budapest. In : *La Linguistique*. n° 38, pp. 113-127.
- SZABÓ, Dávid, 2004. *L'argot des étudiants budapestois*. Paris : L'Harmattan/ADÉFO.

LES DÉFIS DE LA TRADUCTION DES CONTES POUR ENFANTS

Krisztina MARÁDI
Université de Debrecen

Résumé : La traduction des contes pour enfants a des particularités qui constituent des difficultés pour les traducteurs. Il est primordial de prendre en compte les spécificités des destinataires – les enfants – qui ne disposent pas des mêmes connaissances culturelles, linguistiques et affectives que les lecteurs adultes et qui ont une relation différente avec la réalité et avec le monde fictif des contes. L'activité traduisante nécessite donc une série de choix et de décisions conscients permettant d'adapter les textes aux caractéristiques des lecteurs.

Mots-clés : traduction ; adaptation ; contes pour enfants ; références culturelles ; vision du monde.

Challenges of translation of fairy tales for children – abstract: The translation of fairy tales for children has particularities which represent difficulties for translators. It is essential to consider children's specificities because they do not have the same cultural, linguistic and emotional knowledge as adults, and they have a different relation with reality and the fictional world of fairy tales. Therefore, the translator needs to make some conscious choices and decisions which allow to adapt the texts to the specificities of the readers.

Keywords: translation; adaptation; fairy tales; cultural references; world-views.

La traduction des contes pour enfants s'inscrit dans le cadre de la traduction littéraire, elle montre des similitudes avec cette dernière au niveau de la démarche, mais elle a des spécificités aussi qu'il faut absolument prendre

en compte au cours de l'activité traduisante. Nous savons depuis l'œuvre classique de PROPP (1970) que le conte est un genre universel, omniprésent, relativement figé, travaillant avec des motifs répétitifs et des traditions textuelles séculaires de sorte que nous pourrions avoir l'impression qu'à l'aide des « équivalences discursives » (ALBERT 2003) la traduction des contes ne présentera pas de difficultés.

Il est essentiel de préciser tout d'abord que la question du « cibliste » ou du « sourcier » ne se pose même pas, l'approche ne peut être que cibliste, axée sur ces destinataires très particuliers. Les enfants ne disposent pas des mêmes connaissances culturelles, linguistiques et affectives que les lecteurs adultes, ils ont une relation différente avec les histoires racontées et avec le monde fictif des contes, il est donc indispensable d'adapter la traduction à leurs exigences et particularités.

Il ne s'agit pas seulement de la simplification du texte ou du changement de ton pour que les contes deviennent enfantins, mais d'une série de choix et de décisions conscients permettant d'adapter le texte source aux spécificités des lecteurs. Dans le cas de la traduction des contes pour enfants, il est tout à fait inimaginable d'appliquer la démarche souvent utilisée pour la traduction des œuvres littéraires, consistant à garder un peu d'étrangeté, par exemple grâce à la non-traduction des *realia* et des références de la culture source. Cette technique n'est pas efficace dans le cas des lecteurs dont les connaissances encyclopédiques sont restreintes et qui sont encore dans la phase de la découverte du monde qui les entoure. Les difficultés qui peuvent surgir au cours de l'activité traduisante peuvent aboutir à une démarche que l'on pourrait appeler adaptation plutôt que traduction, par exemple en ce qui concerne la traduction des noms parlants des personnages, de la désignation des plats, des lieux géographiques fictifs, etc. La suppression de certaines références culturelles et la domestication constituent une décision tout à fait subjective de la part du traducteur, un jeu très subtil entre la volonté de pouvoir captiver l'attention des jeunes lecteurs et l'intention de leur permettre de découvrir un autre monde, une autre culture plus ou moins exotique pour eux. Au cours du processus de la prise de cette décision, il est extrêmement important de ne pas perdre de vue l'âge du public visé : un enfant de 5 ans n'a pas les mêmes connaissances et la même vision du monde qu'un adolescent de 13 ans. Les plus jeunes sont quelquefois plus disposés à accepter ce qui est

étranger, ils sont plus ouverts au monde, leurs sens sont excités pour absorber tout ce qui est nouveau, tout ce qui leur paraît mystérieux à cause de son étrangeté, ainsi la décision consciente de leur montrer la culture source et des aspects différents du monde peut contribuer à leur développement.

Avant d'examiner les problèmes concrets de la traduction des contes pour enfants, il est indispensable de préciser certaines spécificités de ce type de traduction. D'abord le fait que les contes peuvent être divisés en deux groupes : ceux qui ont un auteur bien identifié et connu (*Pinocchio* de Collodi, *La Petite Sirène* d'Andersen, etc.) et ceux qui n'en ont pas. Cette distinction est essentielle pour la démarche traductive à choisir.

Deuxièmement, il est notoire que les contes se répandent dans des versions innombrables dans le monde et peuvent présenter des variations parfois importantes, portant sur les personnages, le contexte, quelquefois même sur le dénouement de l'histoire, etc. Certaines versions sont de véritables histoires d'horreur. Ainsi par exemple, dans une version peu connue de la *Belle au bois dormant*, la princesse, une fois réveillée, a une liaison cachée avec le prince, deux enfants naissent de leur relation, mais la belle-mère, la mère du prince charmant est une ogresse qui veut dévorer ses petits-enfants et brûler vive sa belle-fille.

Dans la version des frères Grimm de l'histoire de Blanche-Neige, la méchante reine est punie pour ses crimes commis contre la princesse, ainsi au mariage de la jeune fille avec le prince, elle se voit contrainte de danser avec des souliers de fer chauffés à blanc jusqu'à ce qu'elle soit morte.

Le Petit Chaperon rouge était initialement une jeune fille et non pas une petite fille, ainsi sa mère la laissait partir seule en forêt ; en plus, les versions antérieures contenaient de multiples allusions sexuelles que Charles Perrault prenait soin d'atténuer.

Les contes subissent donc souvent des adaptations, des simplifications et des modifications selon la tranche d'âge du public visé, la forme de l'édition, etc., et cette observation est tout aussi vraie pour les textes dont les auteurs sont connus. Il existe une classification internationale, celle d'Arne-Thompson-Uther, dont la première édition date de 1910. Partant de l'hypothèse d'une origine unique, un récit matrice, et d'une diversification progressive au fur et à mesure de sa diffusion, le folkloriste finlandais, spécialiste des contes populaires, Antti Aarne a élaboré un index fondé sur la notion de conte type.

Cet index, progressivement enrichi et élargi, catégorise les contes par types (contes d'animaux, de fées, contes merveilleux, religieux, etc.) et attribue à chaque conte-type un numéro spécifique pour permettre l'identification des différentes versions orales. Cette classification est fondée sur le contenu des contes, elle s'attache à déterminer une typologie des structures narratives et distingue les fonctions et les actions du personnage (FISSON 2023).

Troisième constatation à faire, c'est que le travail du traducteur se balance entre la traduction proprement dite et l'adaptation, comme les exemples choisis vont le montrer. Les critères de l'adaptation, de la modification peuvent être très variés et dépendent des particularités de la culture source. Ainsi par exemple, dans la traduction espagnole de Harry Potter, le crapaud d'un des personnages, Nevil, appelé Trevor, se transforme en tortue.

Parmi les nombreux défis qu'un traducteur doit affronter au cours de son travail, nous allons examiner trois :

- traduction des formules figées,
- traduction des noms des personnages,
- traduction des realia.

1. Traduction des formules figées

Il y a des éléments de structure narrative qui sont indispensables et omniprésents dans les contes, ils sont nécessaires pour encadrer l'histoire, opérer une certaine « mise à distance » et pour placer le narrateur et les auditeurs dans le contexte de la fiction. Ces énoncés sont extrêmement codés et signalent clairement le registre du conte, ils en assurent la spécificités, puisqu'ils valent pour tous les textes du genre et ils suffisent pour convoquer l'univers du récit. Ces éléments ne sont pas – et ne peuvent pas – être traduits, ils doivent être adaptés à la culture locale. La manifestation typique de ces énoncés d'encadrement est illustrée par des formules d'introduction :

Hongrois	Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer ... Hol volt, hol nem volt, ... Hetedhét országon is túl, még az Óperenciás tengeren is túl, volt egyszer ... Hol volt, hol nem volt, hetedhét országon túl, ahol a kurta farkú malac túr, ...
Anglais	Once upon a time ... A long time ago
Français	Il était une fois ...
Italien	C'era una volta ...
Espagnol	Érase una vez Había una vez ...
Portugais	Era uma vez
Turc	Bir zamanlar ... Bir varmış, bir yokmuş ...
Russe	давным-давно ...

Il arrive cependant que le traducteur s'efforce de garder la sonorité et la créativité de la version originale comme dans le cas de la traduction espagnole du conte hongrois *Kisgömböc*¹ (*Petite Boule*): « *Había una vez al mundo, más allá del lejano Mar de la Opulencia, un...* » ou de compléter les formules figées locales par certains éléments pour mieux évoquer l'ambiance du texte original. Voilà, à titre d'exemple, la formule d'introduction de la traduction française du conte *Fehérlófia*² (*Fils-de-la-Jument-Blanche*): « *Il était une fois, au-delà du royaume de Nulle-Part, ...* ».

¹ GRANDES LIBROS : <https://www.grandeslibros.es/dos-cuentos-hungaros/>

² LITTÉRATUREHONGROISE.FR : <https://litteraturehongroise.fr/les-contes-des-mots-pour-guerir-nos-maux/>

L'autre type des énoncés d'encadrement, ce sont les formules de clôture :

Hongrois	Boldogan éltek, míg meg nem haltak. Még ma is élnek, ha meg nem haltak. Aki nem hiszi, járjon utána. Itt a vége, fuss el véle.
Anglais	And they lived happily ever after.
Français	Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants.
Italien	Vissero tutti felici e contenti.
Espagnol	Fueron felices y comieron perdices.
Portugais	Viveram felizes para sempre.

En plus de ces éléments structurants, les contes pour enfants contiennent souvent d'autres formules figées, répétitives qui, par leur caractère souvent ludique et par leur forme poétique, peuvent constituer pour les enfants une sorte de repère dans le monde féerique.

Blanche-Neige :

Hongrois	Tükröm, tükröm, mondd meg nékem, ki a legszebb a vidéken? / ki a legszebb földön-égen?
Français	Miroir, miroir, qui est la plus belle du royaume ?
Espagnol	Espejito, espejito, ¿quién es la más bella del reino?
Anglais	Mirror, mirror on the wall, who is the fairest of them all?
Italien	Specchio servo delle mie brame, chi è la più bella del reame?

Certaines tournures fréquentes dans les contes populaires peuvent contenir une structure ou un vocabulaire archaïques, comme par exemple: « *a napra lehetett nézni, de rá nem ; közhírré tétetik ; egyet mondok, kettő lesz belőle ; szerencséd, hogy öreganyádnak szólítottál ; itt a kezem nem disznóláb ; etc.* ».

D'autres, par contre, ont fait une carrière internationale, comme par exemple la formule magique, prononcée dans *Ali Baba et les quarante voleurs* : « *Sésame, ouvre-toi* » qui est devenu synonyme de 'moyen infailible pour accéder à quelque chose de caché', comme le montre l'extrait suivant du roman de LÉVY (2008 : 122) :

« Mathias devait prendre le volant, Antoine allait s'asseoir à l'avant et Julia sur la banquette arrière. Son passeport diplomatique serait le sésame pour convaincre les douaniers de les laisser continuer. »

Dans les contes, les chiffres ont une fonction particulièrement importante, ils jouent un rôle symbolique et font partie de leur structure. Les deux chiffres les plus fréquents sont le trois et le sept. Le trois est relié à des pratiques magiques, il faut passer par trois épreuves, on peut faire trois vœux, répéter quelque chose trois fois de suite, la durée d'une épreuve ou l'attente est souvent de trois jours et de trois nuits, le roi ou le paysan a trois fils qui partiront à l'aventure, etc.

Le sept joue un rôle dans la cosmogonie et les croyances, c'est un chiffre magique qui représente l'équilibre, la perfection, le renouvellement après un cycle accompli : 7 jours de la semaine, 7 merveilles du monde, 7 péchés capitaux, 7 nains dans le conte de Blanche-neige, le personnage peut porter des bottes de 7 lieues, dragon à 7 têtes, Barbe-bleue a 7 femmes, etc. Ces chiffres sont présents avec la même valeur magique dans les cultures européennes, donc il est important de les garder dans la traduction, or ce n'est pas le cas dans les exemples suivants du conte Fehérlófia – le Fils-de-la-Jument-Blanche : « *Hetedhét országón nem találtak nála különb legényt. – On ne pouvait trouver meilleur garçon que lui à dix lieues à la ronde / Hétszűnyű Kapanyányimonyók - le Terrible Kapanyanyimonyók* ».

À propos de ce conte, il est intéressant de noter qu'il a été enregistré par le fils et la fille du poète hongrois János Arany, László et Julianna, et publié en 1862 dans le livre *Eredeti népmesék (Contes populaires originaux)*. Il s'agit d'une histoire très ancienne, d'origine ouralo-altaïque, qui a au moins 50 versions et qui représente une histoire d'initiation de garçons où apparaît le personnage de la jument blanche, l'animal totem des Hongrois.

2. Traduction des noms de personnages

Pour les contes, c'est une obligation tacite de traduire le nom des personnages, surtout les noms parlants, constituant un véritable défi pour les traducteurs. Les différentes versions du nom des personnages les plus connus des contes montrent les diverses approches de traduction et dépendent souvent de la source utilisée. Les traductions se basant sur la version de Perrault *Belle au bois dormant* seront, à leur tour, *Sleeping Beauty – La bella durmiente – Спящая Красавица – Uyuyan güzel*, alors que la traduction hongroise *Csipkerózsika* suit la version des frères Grimm : *Dornröschen* (épine de la rose).

Un autre exemple intéressant est celui du conte qui est le plus répandu dans le monde, avec le plus grand nombre de versions connues : *Piroska*. Toutes les traductions évoquent la couleur spécifique, mais les traducteurs ont, ou bien changé l'allusion vestimentaire au *chaperon*, ou bien ils l'ont supprimée carrément, comme pour le hongrois. D'ailleurs le chaperon, une coiffe détachée du manteau, qui a donné son nom à l'héroïne du conte, était déjà passé de mode à la fin du 17^e siècle. Ainsi elle devient *Capercucita roja* en espagnol, *Красная Шапочка* en russe, *Kırmızı Başlıklı Kız* en turc (tous faisant allusion à une sorte de bonnet ou capuche rouge) et *Little Red Riding Hood* en anglais. Le conte a été traduit même en quechua *Puka Kapirusitamanta*, mais avec l'emprunt espagnol, seul le nom de la couleur (*puka*) a été effectivement traduit.

Quant au nom parlant des personnages des contes plus modernes, la traduction est en général plus créative et plus réussie quand elle se réalise depuis les 'grandes' langues (anglais, français, espagnol) vers les 'petites' langues. On pourrait citer à titre d'exemple, le conte classique Disney, *101 kiskutya* et l'un de ses protagonistes *Szörnyella de Frász*. Il est à noter que le conte se base sur le roman de Dodie Smith, publié en 1956, *The One Hundred and One Dalmatians*, et a été adapté par les studios Disney en 1961 dans un long métrage d'animation. Le personnage mentionné s'appelait en anglais *Cruella de Vil*.

Anglais	<i>Cruella de Vil</i>	C'est un jeu de mots génial, <i>cruella</i> évoquant la cruauté, <i>de Vil</i> , l'enfer.
Français	<i>Cruella d'Enfer</i>	Traduction mot à mot.
Hongrois	<i>Szörnyella de Frász</i>	La version hongroise est une création géniale aussi dont la sonorité en plus suit celle de la version originale.
Espagnol	<i>Cruella de Vil</i>	La version espagnole n'opère aucun changement, comme les mots <i>cruel</i> , <i>vil</i> ont à peu près la même connotation que les mots anglais, bien que <i>vil</i> signifie en espagnol <i>vilain</i> et ne se réfère pas à l'enfer.
Italien	<i>Crudelia De Mon</i>	Jeu de mots pareil, évoquant <i>il demonio</i> .
Turc	<i>Cruella de Vil</i>	En turc, ces mots ne signifient rien, donc le caractère parlant du nom est complètement perdu.

La traduction des contes populaires et des contes des auteurs de langues moins répandues – tel est le cas du hongrois – est toujours plus difficile et dépend des connaissances encyclopédiques, de la créativité et aussi de la propension du traducteur à faire des efforts. Un exemple intéressant est l'écrivain Ervin Lázár, dont quelques contes ont été traduits en français (*Les mains dans le goudron et autres contes*. Édition Szkarabeusz 2005, *A négyszögletű kerek erdő* avec le titre *Dom do dom*, 2012, éd. La joie de lire), mais il est notoire que les personnages de cet écrivain hongrois portent en général des noms à la fois drôles et poétiques qui font partie intégrante de l'histoire elle-même et peuvent causer un véritable casse-tête aux traducteurs. Ainsi *Rettenetes háromkerekű Pakuk madár* devient *Terrible Oiseau Poucou à 3 roulettes*, avec une solution géniale de *kakuk – pakuk / coucou – poucou*, mais *Rimapénteki Rimai Péntekh* devenant *Rimouille de Grabennouïe* a perdu l'allitération et l'allusion cachée à une origine noble avec l'ajout de -h.

3. Traduction des *realia*

La difficulté liée à la traduction des *realia* ou culturèmes est une question générale, concernant toute activité traduisante. Ces lexèmes, sans équivalent dans la langue cible, sont des éléments strictement liés à une culture, à une civilisation données, donc ils nécessitent une sorte de transfert interculturel plutôt qu'une véritable activité traduisante. En ce qui concerne les *realia* présents dans les contes pour enfants, le traducteur est confronté à une double difficulté, venant de l'étrangeté du lexème donné et du manque de connaissances des lecteurs ciblés. Les contes pour enfants s'organisent en général selon une structure à peu près constante, avec des figures typiques, comme le vieux roi, les filles à marier, le jeune garçon pauvre mais intelligent, les sorcières, les monstres à vaincre, etc. À cause des contraintes liées à l'âge et au manque de connaissances des lecteurs, la méthode la plus appropriée est la domestication, donc il faut trouver une figure plus ou moins équivalente dans la culture cible. Un exemple pour illustrer cette solution c'est le personnage effrayant des contes hongrois *Vasorrú bába*. Le mot *bába* a une double référence, il se réfère aux sorcières et en même temps aux sages-femmes qui faisaient également des interruptions de grossesse interdites et pratiquaient des méthodes proches de la magie noire. La référence *au nez en fer* permet au traducteur de mettre en parallèle le personnage avec la figure *Baba Yaga* existant dans les histoires d'origine slave, une créature méchante et dangereuse, et répandue déjà dans le monde occidental, en plus, elle est souvent représentée avec des dents ou des ongles en fer.

La méthode de domestication semble applicable dans d'autres cas aussi, si le traducteur réussit à trouver un élément plus ou moins équivalent dans sa propre culture. Ainsi par exemple, dans les contes populaires hongrois, les jeunes garçons partant en aventure prennent avec eux un sac avec *hamuban sült pogácsa* (*petit gâteau salé cuit dans la cendre*) et ce motif est très fréquent dans les autres cultures aussi, il se trouve par exemple dans les contes créoles où les jeunes garçons partent avec une spécialité des Antilles – *accra* –, une sorte de boule de viande (TÓTH 2010).

Les difficultés s'intensifient quand les références culturelles dans la langue source remontent dans le temps, sont des archaïsmes ou appartiennent à des réalités (professions, habitudes, vêtements, etc.) oubliées. Alors il se

pose la question s'il faut trouver pour leur traduction un équivalent tout aussi ancien ou l'on doit les remplacer par un terme plus récent et ainsi plus compréhensible pour les jeunes lecteurs. Voilà quelques exemples venant des contes hongrois : *deres* (chevalet utilisé pour les sanctions de coups de bâtons) ; *ködmön* (manteau fait de laines de mouton) ; *pendely* (longue robe ou chemise de femme en toile) ; *rőf* (unité de mesure de longueur, correspondant à environ 60–80 cm) ; *sublót* (armoire basse avec des tiroirs) ; *táltos* (être humain ou animal avec des pouvoirs magiques) ; *tallér* (monnaie en argent, utilisée du 16^e au 19^e siècles) (ZSÁK-PETRÓCZI 2022).

Pour terminer les exemples, on pourrait encore citer le conseil donné par la grand-mère au Petit Chaperon Rouge concernant la porte : « Tire la chevillette, la bobinette cherra », indéchiffrable pour les lecteurs d'aujourd'hui, qui signifie tout simplement que *Tu dois retirer la clé en bois de la serrure et cela fera tomber le loquet.*

4. Conclusion

Comme nous venons de voir, la traduction des contes pour enfants comporte de nombreux défis pour le traducteur qui, au cours de son activité, doit également prendre en compte le critère de la lisibilité du texte. La structure et le vocabulaire choisis doivent être facilement compréhensibles pour les destinataires, mais là aussi il est facile de tomber dans le piège d'une démarche pédagogique et didactique, au lieu de s'efforcer de préserver l'identité culturelle et l'altérité de l'œuvre traduite. Il faut éviter de faire « une simplification de l'écriture, une édulcoration du ton, une 'mignardisation' de l'univers, comme si l'on voulait une 'infantilisation' excessive du lecteur étranger qu'on suppose plus naïf, plus ignorant, plus sensible, plus délicat que le lecteur du texte original » (DEBOMBOURD 2011). Traduire pour les enfants « suppose un perpétuel exercice d'équilibre entre sous-traduction et sur-traduction, entre sous-estimation et sur-estimation des compétences du jeune lecteur » (CONSTANTINESCU 2016 : 156).

Une bonne traduction peut avoir le mérite d'attiser la curiosité de ce public particulier, d'éveiller en lui le désir de découvrir la littérature et de former de nouveaux lecteurs qui ne perdront peut-être pas cette habitude de lire à l'âge

adulte non plus, dans notre monde envahi par des dispositifs électroniques, où le livre commence à perdre sa fonction et sa place.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERT, Sándor, 2003. *Fordítás és filozófia*. Budapest : Tinta Kiadó.
- CONSTANTINESCU, Muguraş, 2016. Traduire des contes pour les enfants – réflexions et pratiques. In : *Cadernos de tradução*. janvier-avril 2016, V. 36, n° 1, pp. 155–174.
- DEBOMBOURD, Héloïse, 2011. Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse. In : *La Clé des Langues*, septembre 2011. [Consulté le 25.08.2023]. Disponible à l'adresse : <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/traduction/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse>
- FISSON, MARIE, 2023. Le pouvoir magique des contes. In : *Le Point Références. Les secrets des contes*. Juin-juillet-août 2023, pp. 62–63.
- GRANDES LIBROS. Blog littéraire de Francisco Rodríguez Criado, écrivain espagnol [Consulté le 17.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.grandeslibros.es/dos-cuentos-hungaros/>
- LEVY, Marc, 2008. *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites*. Paris : Ed. Robert Laffont.
- LITTÉRATUREHONGROISE.FR. Site littéraire de l'Institut Hongrois de Paris. [Consulté le 25.08.2023]. Disponible à l'adresse : <https://litteraturehongroise.fr/les-contes-des-mots-pour-guerir-nos-maux/>
- PROPP, Vladimir, 1970. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.
- TÓTH, Réka, 2010. Hogyan fordítsunk kreol meséket ? In : *Revue d'Études françaises*. n° 15-2010, pp. 189–197.
- ZSÁK, Éva, PETRÓCZI, Andrea, 2022. *Mesészótár. 1400 régi, népies szó és népmesei szófordulat magyarázata példamondatokkal*. Budapest : Tinta Könyvkiadó.

TRADUCTION FRANÇAISE DE PHRASES EMPHATIQUES HONGROISES ANALYSE COMPARATIVE DES TRADUCTIONS HUMAINES ET AUTOMATIQUES

Andrea NAGY
Université de Debrecen

Résumé : En français, la structure de la phrase déclarative canonique implique un ordre fixe sujet-prédicat, correspondant à la répartition de l'information en thème-rhème. En revanche, le hongrois offre une flexibilité syntaxique, la signification dépendant du contexte. Les traducteurs humains interprètent le contenu communicatif de la phrase en tenant compte de ces nuances, tandis que les traducteurs automatiques peuvent rencontrer des difficultés, notamment avec les éléments focalisés. La recherche explore comment les traducteurs automatiques distinguent les phrases à valeur communicative marquée des phrases neutres et analyse les solutions proposées en français, comparant les traductions humaines et automatiques de phrases hongroises emphatiques.

Mots-clés : phrase emphatique ; linguistique contrastive français-hongrois ; traduction humaine ; traduction automatique.

French translation of emphatic Hungarian sentences. Comparative analysis of human and automatic translations – abstract: In French, the structure of the canonical declarative sentence involves a fixed subject-predicate order, corresponding to the distribution of information conveyed in the theme-rheme relation. In contrast, Hungarian offers syntactic flexibility, with meaning depending on the context. Human translators interpret the communicative content of the sentence by taking these nuances into account, while machine translators may encounter difficulties,

especially with focused elements. The research explores how automatic translators distinguish sentences with a marked communicative value from neutral sentences and analyses the proposed solutions in French, comparing human and machine translations of emphatic Hungarian sentences.

Keywords: emphatic sentence; French-Hungarian contrastive linguistics; human translation; machine translation.

Les différences dans la structure syntaxique et informationnelle des phrases françaises et hongroises peuvent soulever des problèmes de traduction liés à la focalisation. En français, le noyau de la phrase déclarative canonique non marquée est constitué du sujet et du prédicat qui le suit immédiatement, ce qui correspond sur le plan communicatif à la répartition de l'information de la phrase en thème-rhème. La langue hongroise, quant à elle, permet une flexibilité syntaxique : la position des constituants de la phrase n'étant pas syntaxiquement déterminée, l'ordre des mots est qualifié généralement de « libre ». Cependant, comme la structure informationnelle de la phrase dépend du contexte et de la valeur informative du contenu communiqué, les différentes variations dans l'ordre des mots d'une phrase donnée véhiculent des significations communicatives différentes en fonction de l'intention du locuteur.

Le traducteur humain interprète le contenu communicatif de la phrase dans la langue source et sélectionne son équivalent dans la langue cible en tenant compte de ces facteurs. En revanche, pour un traducteur automatique, qui ne réalise pas de processus mental d'interprétation similaire à celui du traducteur humain, la traduction des phrases hongroises contenant un élément focalisé peut poser problème en français. En effet, d'une part, en hongrois, il n'y a pas de marque morphologique spécifique pour l'élément focalisé, d'autre part, la forme écrite d'une même phrase hongroise, sans indices suprasegmentaux, peut avoir plusieurs significations communicatives.

Cet article, conformément à l'hypothèse formulée, cherche à répondre à la question de savoir dans quelle mesure les traducteurs automatiques sont capables de distinguer les phrases à valeur communicative marquée des phrases « stylistiquement neutres », et dans quels contextes syntaxiques ils proposent des solutions en français similaires à ou différentes de celles des traducteurs

humains. Pour ce faire, nous donnerons d'abord un bref aperçu, illustré par des exemples, des possibilités syntaxiques qui peuvent être considérées comme équivalentes en français aux différentes structures emphatiques hongroises. Ensuite, nous comparerons les traductions françaises, réalisées par des traducteurs humains et automatiques, de phrases hongroises emphatiques, extraites de deux romans modernes : *Termelési regény* de Péter Esterházy et *Az ajtó* de Magda Szabó.

1. Les structures emphatiques hongroises et leurs équivalents syntaxiques en français. Bref aperçu

Les ouvrages de grammaire française traitent généralement de la structure informationnelle de la phrase dans le cadre de la phrase simple (pour la structuration en thème-rhème de la phrase complexe française, voir l'excellente analyse de SKUTTA 2002 : 51–64). Pour donner un aperçu des équivalents syntaxiques des phrases emphatiques hongroises en français, nous prendrons également comme base une phrase hongroise indépendante, déclarative et affirmative, pragmatiquement non marquée, dans laquelle le sujet et l'objet sont exprimés par des groupes nominaux : *Reggel nagyanyó beveti a vánkost*. L'ordre des constituants de la phrase suit l'ordre Sujet-Verbe-Objet, car, comme l'indique SÖRÉS dans son ouvrage consacré à l'analyse typologique du hongrois (2006 : 68) : « [l']analyse du corpus permet d'affirmer que l'ordre de base des constituants en hongrois est SVO ».

Quant au critère du caractère pragmatiquement non marqué, SÖRÉS souligne (2006 : 63) « qu'il concerne l'accentuation : en hongrois l'ordre de base s'observe dans les phrases neutres, sans emphase ». Cependant, la plus grande difficulté consiste à déterminer si une phrase hongroise est 'stylistiquement neutre', puisqu'« en hongrois, la topicalisation ainsi que la focalisation sont marquées uniquement par le changement de l'ordre des mots, sans aucune marque morphologique, avec, à l'oral, des moyens suprasegmentaux : l'accent d'intensité et la pause », donc « la forme écrite [...] ne permet aucune distinction », comme l'explique SÖRÉS (1999 : 22§), indiquant la source du problème. Quant à notre analyse, afin d'éviter les incertitudes d'interprétation communicationnelle et de garantir le caractère

stylistiquement non marqué de notre phrase de départ, nous avons choisi un verbe qui est précédé immédiatement d'un préverbe : *beveti*. En effet, ce type de forme verbale, dans laquelle le modifieur (le préverbe dans ce cas) se trouve avant le verbe, et qui est appelée 'prédicat verbal fort' par KLAUDY (2004), « renvoie tous les constituants situés à sa gauche en position de thème, et donne aux constituants situés à sa droite une charge communicative égale » (KLAUDY 2004 : 395, traduit par A. Nagy).

Pour créer ensuite les variantes emphatiques de notre phrase de départ, nous avons modifié ce 'prédicat verbal fort' de façon à obtenir un 'prédicat verbal faible' en détachant son préverbe et en le disloquant à droite du verbe : *veti be*. En effet, ce type de forme verbale, c'est-à-dire où le modifieur se trouve après le verbe, constitue dans la conception de KLAUDY un 'prédicat verbal faible' qui « rhématise le constituant situé immédiatement à sa gauche – ce sera le sommet du rhème –, en renvoyant les autres constituants situés à sa gauche en position de thème, et en donnant aux autres constituants situés à sa droite une charge communicative décroissante » (KLAUDY 2004 : 395, traduit par A. Nagy). En mettant donc, tour à tour, les différents constituants en position de focus directement avant le 'prédicat verbal faible' *veti be*, nous avons créé toutes les variantes emphatiques possibles de notre phrase hongroise neutre.

Dans la colonne de gauche du tableau ci-dessous¹, la phrase neutre est présentée en premier, suivie de ses variantes emphatiques. À droite se trouvent les structures syntaxiques possibles considérées comme leurs équivalentes en français.

¹ Ce tableau est la version légèrement modifiée de celui publié dans CsŰRY, A. (2002 : 66).

– Phrase pragmatiquement non marquée :	
Reggel nagyanyó beveti a vánkost.	Grand-mère range le coussin le matin.
– Sujet focalisé :	
Nagyanyó <u>veti be</u> reggel a vánkost. Nagyanyó <u>veti be</u> a vánkost reggel. Reggel a vánkost nagyanyó veti be . A vánkost reggel nagyanyó veti be . Reggel nagyanyó veti be a vánkost. A vánkost nagyanyó veti be reggel.	a) Grand-mère range le coussin le matin. (accent d'insistance) b) <i>C'est grand-mère qui</i> range le coussin le matin. (extraction) c) Le matin, le coussin est rangé par grand-mère . (passivation)
– Objet direct focalisé :	
A vánkost veti be reggel nagyanyó. A vánkost veti be nagyanyó reggel. Reggel nagyanyó a vánkost veti be . Nagyanyó reggel a vánkost veti be . Reggel a vánkost veti be nagyanyó. Nagyanyó a vánkost veti be reggel.	a) Grand-mère range le coussin le matin. (accent d'insistance) b) <i>C'est le coussin que</i> grand-mère range le matin. (extraction) d) Le coussin , grand-mère le range le matin. (thématisation)
– Complément circonstanciel focalisé :	
Reggel veti be nagyanyó a vánkost. Reggel veti be a vánkost nagyanyó. Nagyanyó a vánkost reggel veti be . A vánkost nagyanyó reggel veti be . Nagyanyó reggel veti be a vánkost. A vánkost reggel veti be nagyanyó.	a) Grand-mère range le coussin le matin . (accent d'insistance) b) <i>C'est le matin que</i> grand-mère range le coussin. (extraction) d) Le matin , grand-mère range le coussin. (thématisation)

La *Grammaire méthodique du français* (RIEGEL *et al.* 2002) distingue trois moyens formels pour mettre en relief un constituant de la phrase : l'accent d'insistance, l'extraction d'un constituant et la dislocation de la phrase.

Quant à l'accent d'insistance, il peut porter sur toute unité fonctionnelle de la phrase. La structure canonique SVO de la phrase reste inchangée ; dans un texte imprimé, l'élément souligné peut éventuellement être indiqué par un changement de police. Dans le tableau ci-dessus, ce sont les traductions marquées par *a)* qui en constituent des exemples.

L'extraction est un procédé syntaxique : l'élément porteur de la nouvelle information est placé au début de la phrase, encadré par la locution présentative *c'est* et par le pronom relatif *qui* ou *que*, une structure syntaxique qui fonctionne comme un *signal de focalisation* (voir à ce sujet l'excellent article de Kiss 2002). « L'élément extrait est appelé *focus* ou *foyer*, ce qui amène à traiter l'extraction comme une opération de *focalisation* d'un constituant », précisent RIEGEL *et al.* (2002 : 431). Ce procédé d'emphase est illustré par les phrases indiquées par *b*).

La dislocation de la phrase est également un procédé syntaxique : un constituant est disloqué en tête ou en fin de phrase dont il se trouve séparé par une pause, marquée à l'écrit par la virgule. Bien que l'élément détaché reçoive un accent d'insistance, ce procédé ne constitue pas un moyen de focalisation, mais de thématisation (cf. RIEGEL *et al.* 2002 : 427). Parmi les structures équivalentes françaises énumérées ci-dessus, celles marquées par *d*) illustrent ce procédé d'emphase.

Comme notre tableau le montre, il n'est pas possible d'attribuer une phrase équivalente française à chacune des phrases emphatiques hongroises. En effet, dans la langue française, en raison de l'ordre contraint des mots, il n'existe pratiquement que deux moyens pour exprimer la focalisation d'un constituant de la phrase : l'accent d'insistance et l'extraction du constituant à l'aide de la structure *c'est... qui/que*. On admet généralement qu'en français, l'ordre linéaire de la phrase pragmatiquement non marquée correspond à la progression de l'information, précisée toujours davantage par les constituants successifs : le thème – ce dont on parle – est considéré comme le point de départ de la communication, il se trouve donc placé en tête de phrase, suivi par le rhème qui constitue l'information apportée à propos du thème. Par conséquent, si nous voulons mettre en valeur un sujet-agent, la passivation de la phrase constitue également un procédé d'emphase possible. C'est le cas dans la phrase passive française marquée par *c*).

2. Analyse du corpus

Dans ce qui suit, nous examinerons quels sont parmi les procédés d'emphase présentés ci-dessus ceux qui sont les plus utilisés par les traducteurs humains.

Leurs solutions serviront de base pour une comparaison avec les traductions proposées par les traducteurs automatiques.

Le corpus est constitué des phrases emphatiques hongroises, présentes dans les 40 premières pages de deux romans modernes, à savoir *Termelési regény* de Péter ESTERHÁZY et *Az ajtó* de Magda SZABÓ (représentés respectivement par les lettres T et A, suivies du numéro de la page de chaque exemple). Dans l'identification des phrases emphatiques, nous nous sommes appuyée sur la conception mentionnée plus haut de KLAUDY (2004) relative au rôle des prédicats verbaux dans la détermination des parties thématique et rhématique de la phrase. Ainsi ont été retenues les phrases/propositions simples, déclaratives et affirmatives qui contiennent un groupe nominal ou un pronom en position de focus devant un 'prédicat verbal faible' ayant comme structure 'verbe + préverbe'. Les phrases emphatiques ainsi repérées ont été regroupées en fonction du dispositif syntaxique utilisé (procédé d'emphase ou autre structure syntaxique) par les traducteurs humains. Ensuite, nous les avons fait traduire par deux traducteurs automatiques : par DEEPL et par GOOGLE TRANSLATE. Dans notre analyse, nous examinerons chacun des procédés utilisés pour traduire l'élément focalisé hongrois, présentés ci-dessous par ordre décroissant de leur fréquence. Seuls les exemples considérés comme caractéristiques ou problématiques du point de vue de la traduction seront pris en compte. Les traductions jugées les plus incorrectes sont indiquées par un astérisque.

2.1. L'ordre canonique des mots

C'est le procédé syntaxique le plus fréquent dans notre corpus.

Texte original	Traduction humaine	DeepL	Google Translate
1. Egyszerre <u>ugrik föl</u> Tomcsányi és Békési. (T33)	Tomcsányi et Békési <u>sautent en même temps</u> sur leurs pieds.	Tomcsányi et Békési <u>se lèvent en même temps</u> .	Tomcsányi et Békési <u>sautent en même temps</u> .
2. [...] vérig sértve tettem el a borítékot, [...] (A22)	[...] je <u>reprenais</u> l'enveloppe, vexée comme un pou , [...] (A30)	j' <u>ai rangé</u> l'enveloppe, insultée	j' <u>ai rangé</u> l'enveloppe, meurtri jusqu'au sang
3. [...] holott senkit be nem engedett a falai közé, nála futottak össze a hírek, [...] (A20)	[...] bien qu'elle ne reçût personne entre ses quatre murs, les nouvelles <u>passaient par elle</u> , [...] (A27)	* bien qu'il n'ait jamais laissé personne entrer dans ses murs, c'est lui qui a fait l'actualité	* bien qu'il n'ait laissé personne entrer dans ses murs, la nouvelle lui a échappé

Dans ce groupe se trouvent des phrases emphatiques hongroises qui contiennent, en position focalisée, un complément circonstanciel. Leur traduction en français se fait le plus souvent par l'ordre canonique des mots. En effet, comme la structure informationnelle de la phrase canonique française suit le schéma thème-rhème, les compléments circonstanciels dont la place est par défaut après le verbe, déjà par leur position, ont un statut rhématique. Les traducteurs automatiques traduisent presque toujours ces phrases focalisées de la même manière que les traducteurs humains. Si toutefois une erreur de traduction se produit, elle n'est pas due à la focalisation, mais à la traduction erronée d'un autre élément de la phrase, comme en témoigne l'exemple 3.

2.2. L'extraction d'un constituant

Ce groupe comprend les phrases dans lesquelles l'élément focalisé hongrois est traduit en français par le tour *c'est... qui/que*.

Texte original	Traduction humaine	DeepL	Google Translate
1. Nyugodj meg, Józsikám, fordul kezét felemelvén Horváth Brandhuber felé. Tenyerén hosszú sebhely húzódik: 50-ben kilépett a pártból. Brandhuber ezt látja meg , lehajtja a fejét. (T15)	Calme-toi, mon petit József, dit Horváth en se tournant vers Brandhuber, la main levée. Sur sa paume s'étire une longue cicatrice : en 1950, il a quitté le Parti. C'est ce que voit Brandhuber, il baisse la tête.	* «Calme-toi, Józsi-ka», se tourne vers Horváth Brandhuber en levant la main. Sa paume porte une longue cicatrice : il a quitté le parti en 50. Brandhuber s'en aperçoit et baisse la tête.	* Calme-toi, ma Józsi-ka, se retourne-t-elle, levant la main vers Horváth Brandhuber. Il a une longue cicatrice sur la paume : il a quitté le parti en 1950. Brandhuber le voit et baisse la tête.
2. A férje halt meg : öngyilkos lett, mert kirúgta az a rüfke. Az Icuska? Jaj, dehogy. [...] A szeretője rúgta ki . (T36)	C'est son mari qui est mort ; il s'est suicidé parce que cette poule l'avait plaqué. Icu? Mais non, tu penses bien. [...] C'est sa maîtresse qui l'a plaqué .	* Son mari est mort : il s'est suicidé parce qu'il a été viré par ce salaud. L'Icuska ? Oh, non. [...] Son amant l'a virée .	* Son mari est mort : il s'est suicidé parce que ce type l'a mis à la porte. L'Icuska ? Oh, pas question. [...] Son amant l'a chassée .
3. [...] én öltöm meg Emerencet. (A7)	[...] c'est moi qui ai tué Emerenc. (A10)	j'ai tué Emerenc	j'ai tué Emérence

Dans notre corpus, ce procédé d'emphase ne caractérise qu'environ le quart des phrases traduites par les traducteurs humains, et il ne sert qu'à mettre en valeur le sujet ou le COD, exprimés par un GN ou un pronom. Quant aux traducteurs automatiques, ce moyen n'apparaît jamais parmi leurs solutions, et même ailleurs, seulement de manière très sporadique. Leur traduction par l'ordre des mots canonique peut être considérée comme une altération du contenu informationnel de la phrase hongroise. Cela est confirmé par le fait que lorsque nous les faisons retraduire en hongrois, nous obtenons des phrases neutres, non marquées : *én öltem meg Emerencet* → *j'ai tué Emerenc* (DEEPL), et *j'ai tué Emerenc* → *megöltem Emerencet* (DEEPL).

Ce procédé d'insistance semble être utilisé pour ne mettre en évidence que les éléments focalisés revêtant une importance particulière du point de vue du contexte : par exemple dans le cas d'une opposition ou d'une négation qui apparaît explicitement dans le contexte ou qui peut en être déduite. La phrase 2 du tableau en est un exemple : *c'est sa maîtresse qui l'a plaqué*, et non sa femme, *Icuska*, mentionnée dans le contexte précédent. Notons en passant que les traducteurs automatiques semblent déjà avoir des stéréotypes concernant le rôle des hommes et des femmes, puisqu'ils ont tous deux traduit cette phrase en disant que c'est l'homme qui a largué sa maîtresse.

2.3. La position d'un sujet indéfini focalisé²

2.3.1. La mise en position postverbale d'un sujet indéfini focalisé

Les phrases hongroises qui composent ce groupe suivent le schéma CC + S + V. Il y a donc, immédiatement devant le prédicat verbal faible, un sujet indéfini focalisé. Le complément circonstanciel, qui précède sous la forme d'un GPrép défini, constitue un élément thématique de la phrase.

² Pour une exploration approfondie des phrases françaises et hongroises comportant un sujet indéfini, voir l'analyse détaillée de GÉCSEG et SARDA (2023), où les auteures examinent les relations entre la lecture existentielle des phrases avec un sujet indéfini et la présence d'un constituant d'ancrage spatial. Leur contribution offre une autre perspective éclairante sur la thématique abordée dans notre travail.

Texte original	Traduction humaine	DeepL	Google Translate
1. A pörgő-kavargó tollhalmazatból éles vijjanások és szinte emberi sóhajtáshoz hasonlítható hangok <u>válnak ki</u> ; (T26)	De la poignée de plumes tournoyante et virevoltante <u>sortent des glapissements aigus et des sons qui rappellent des soupirs humains</u> ;	De la masse tourbillonnante des plumes <u>s'échappent des hurlements stridents et des sons que l'on pourrait presque comparer à des gémissements humains</u> ;	Des cris aigus et des sons presque comparables aux soupirs humains <u>émergent</u> de l'ensemble tourbillonnant de plumes ;
2. amikor fölemeli a telefonkagylót, és abból kétköves mennykő <u>csap ki</u> , dörög és villámlik. (T34)	lorsqu'il décroche le combiné, et qu' <u>IL</u> en <u>jaillit vipères et crapauds</u> , tonnerre et foudre.	lorsqu'il décroche le combiné et qu' <u>un tonnerre sulfureux et des éclairs se font entendre</u> .	* quand il décroche le téléphone, et une skystone sulfureuse <u>tombe</u> , tonnerre et éclairs.
3. Ott a piszoárból kolumbácsi legyek <u>törnek elő</u> . (T37)	Du pissoir <u>jaillissent des mouches simulies</u> .	* Là, des mouches colombiennes <u>sortent</u> de l'urinoir.	* Là, les mouches Columbács <u>sortent</u> de l'urinoir.

Dans la traduction française, le changement de l'ordre syntaxique habituel des constituants, c'est-à-dire le fait de placer le CC avant le verbe et le sujet après le verbe (CC + V + S), permet de réaliser l'ordre « naturel » dans la perspective informationnelle de la phrase : le CC comme thème est le point de départ de la communication, il se trouve donc placé en tête de phrase, alors que le S qui constitue l'information apportée à propos du thème se trouve en position postverbale. La construction impersonnelle dans la phrase 2 en constitue une variante plus courante dans laquelle « le verbe s'interprète comme introduisant dans l'univers de discours le référent du sujet postposé, en posant son existence ou sa non-existence s'il s'agit d'un objet ; sa survenance ou son mode de manifestation s'il s'agit d'un événement » (RIEGEL *et al.* 2002 : 448).

Par ailleurs, l'autre facteur qui favorise l'inversion du S est la tendance générale à postposer au V les S volumineux. Ce procédé syntaxique caractérise la langue soutenue, il n'est donc pas surprenant que notre corpus, constitué de textes littéraires en contienne. Cependant, la question de savoir pourquoi ce procédé n'est présent que dans l'un des romans examinés (T), et non dans l'autre (A), nécessite des recherches plus approfondies.

Quant aux traducteurs automatiques, ce dispositif syntaxique est très rare dans leurs solutions. Ils traduisent le plus souvent ce type de phrases par l'ordre canonique des mots. Certes, placer un S volumineux et focalisé en tête de phrase, mettant ainsi en avant une image vive et créant un sentiment de suspense, peut avoir un effet stylistique. Néanmoins, la fréquence élevée de l'ordre canonique dans les traductions automatiques est probablement due à la prédominance de l'ordre canonique des mots dans les textes écrits sur lesquels ces plateformes ont été formées. Ceci est également indiqué par le fait que dans l'exemple 3, le sujet indéfini devient défini dans la traduction de GOOGLE TRANSLATE : *des mouches* → *les mouches*.

2.3.2. La mise en position préverbale d'un sujet indéfini focalisé

Texte original	Traduction humaine	DeepL	Google Translate
1. A termen kis moraj fut át. (T15)	Un léger bourdonnement parcourt la salle.	Un petit murmure parcourt la salle.	Un petit murmure parcourt la pièce.
2. Minden környékbeli ismerőst megkérdeztem, végül egy hajdani iskolatárs oldotta meg a gondjainkat, [...] (A9)	Je demandai à tous ceux que je connaissais dans le quartier, et une ancienne camarade de classe finit par résoudre notre problème, [...] (A12)	J'ai demandé à toutes les personnes que je connaissais dans la région et c'est finalement un ancien camarade de classe qui a résolu nos problèmes,	J'ai demandé à toutes les personnes que je connaissais dans la région et c'est finalement un ancien camarade de classe qui a résolu mes problèmes,

Ce groupe, comme le précédent, contient des phrases dont le sujet focalisé est indéfini. Cette fois-ci, cependant, les traducteurs humains n'ont pas traduit les phrases hongroises en inversant le sujet dans la phrase française, mais en procédant à l'ordre canonique des mots, moyen syntaxique privilégié des traducteurs automatiques. Cette solution peut toutefois être considérée comme un dispositif utilisé consciemment par les traducteurs humains : la mise en avant de l'élément saillant attire immédiatement l'attention du lecteur sur ce détail important et ajoute en même temps une touche stylistique distinctive à la construction de la phrase.

Dans ce groupe, les traductions de la phrase 2 méritent notre attention. En effet, ici, ce sont les traducteurs automatiques qui ont utilisé la structure *c'est...qui/que*, appelée couramment « mise en relief ». Ce qui a pu déclencher le recours à cette structure, c'est que la focalisation du sujet est due à l'opposition entre les éléments *toutes les personnes* et *un camarade de classe*, explicitement présents dans le contexte.

2.4. La mise en position préverbale d'un sujet défini focalisé

Le point commun des deux phrases qui composent ce groupe est que le sujet défini de la phrase hongroise, exprimé par un nom propre, est placé en position de focus. Cependant, dans les traductions, qu'elles soient réalisées par des traducteurs humains ou automatiques, le sujet occupe la position thématique en tête de phrase.

Texte original	Traduction humaine	DeepL	Google Translate
1. Az emlékezés nehéz, fájdalmas perceit Giacomo oldja föl , kiugrik a Népszabadságból, és [...] (T15)	Giacomo dis- <u>sout</u> les minutes pesantes et douloureuses du souvenir en sautant hors du Népszabadság, et [...]	* Giacomo dé- <u>voile</u> les moments difficiles et douloureux du souvenir en sautant du Népszabadság, et	* Giacomo résout les moments difficiles et douloureux du souvenir, il saute de Népszabadság, et
2. [...] Polett szaladt át hozzá az újsággal, a barát-nője, [...] (A27)	[...] son amie « Polett » <u>était venue lui</u> <u>apporter</u> la nouvelle, [...] (A36)	* Polett a couru avec le journal, sa petite amie	* Polett a couru <u>vers lui</u> avec le journal, sa petite amie

La possibilité de ne pas interpréter ce sujet focalisé comme thème découle du contexte, et cela pourrait être souligné par un accent d'insistance lors d'une lecture à haute voix. La phrase 1, par exemple, est la suite d'un passage dans lequel la conversation entre deux autres personnages du roman sur les années 1950 tourne en un silence gênant. La situation est résolue par Giacomo. Son intervention marque un tournant inattendu dans l'histoire, le mettant en contraste avec les personnages précédents. Cette rupture dans la progression thématique du texte se traduirait plus clairement par l'utilisation de la structure de « mise en relief ». En effet, si l'on considère uniquement le contexte de la phrase, sans indices suprasegmentaux, la phrase, retraduite en hongrois, correspondrait à la phrase suivante : *Az emlékezés nehéz, fájdalmas perceit Giacomo föloldja*, dans laquelle la position du rhème est occupée par le verbe *föloldja*, ainsi, les autres constituants, dont *Giacomo*, ne peuvent être interprétés qu'étant des éléments de la partie thématique de la phrase.

2.5. La dislocation à gauche (prolepse) d'un complément circonstanciel focalisé

Dans le dernier groupe se trouvent les deux phrases où l'élément focalisé hongrois est un complément circonstanciel. Ce constituant focalisé n'est ni traduit au moyen de la « mise en relief », ni toujours placé à droite du verbe, dans une position rhématique avec l'ordre canonique des mots. Au contraire, dans trois cas, il est disloqué à gauche, et détaché du reste de la phrase.

Texte original	Traduction humaine	DeepL	Google Translate
1. A kis aranyhörcsög szuszog. Fáradtan esik vissza Giacomo mellé. (T21)	Le petit hamster halète. Fatigué , il retombe au côté de Giacomo.	Le petit hamster doré soupire. Fatigué , il se laisse tomber à côté de Giacomo.	Le petit hamster doré s'ébroue. Il retombe fatigué à côté de Giacomo.
2. Emerenc először élte át, hogy kihagytam életem legfontosabb mozzanatából, [...] (A24)	Pour la première fois , Emerence se trouva exclue d'un événement important de ma vie, [...] (A32)	* Emerenc a compris pour la première fois que j'avais raté le moment le plus important de ma vie	* Emerenc a vécu pour la première fois que j'ai raté le moment le plus important de ma vie

Or, quant aux compléments circonstanciels, c'est précisément leur position dans la phrase qui détermine le sens communicatif de l'énoncé. La *Grammaire méthodique du français* (RIEGEL et al. 2002 : 143) distingue entre les circonstants à fonction scénique, c'est-à-dire les circonstants disloqués à gauche et les circonstants à fonction rhématique, intégrés à la structure syntaxique de la phrase. Les premiers assurent le cadre général pour l'information nouvelle véhiculée par le reste de la phrase. En effet, comme l'expliquent VINAY-DARBELNET (1972 : 202), « [p]uisque le propos est rejeté vers la fin [dans la phrase française], les circonstancielles, qui ne font que qualifier sans être le but véritable du message, seront placées de préférence en tête de phrase ou avant le verbe, surtout si elles ont un sens causal – ce qui correspond bien au plan de l'entendement, la cause précédant l'effet ». Quant aux circonstants à fonction rhématique, ils sont postposés au verbe ou

placés à la fin de la phrase. Ils constituent le rhème, le reste de la phrase étant le thème.

Dans ce cas, les solutions proposées par les traducteurs automatiques (sauf la solution par DeepL dans l'exemple 1) peuvent être considérées comme des traductions correspondant à cette conception de la répartition des informations dans la phrase française. Toutefois, cela est probablement dû à leur pratique privilégiant l'ordre canonique des mots dans les phrases françaises.

3. Conclusion

L'analyse des exemples révèle que la langue française recourt principalement à deux procédés pour exprimer la focalisation : l'accent d'insistance et l'extraction.

L'accent d'insistance s'avère être le procédé d'emphase le plus fréquemment utilisé dans les traductions, avec une nette prédominance dans les traductions automatiques. Néanmoins, bien que cela ne constitue pas une solution de traduction incorrecte, l'utilisation quasi systématique de l'ordre canonique des mots par les traducteurs automatiques entraîne une neutralisation et un affadissement global des phrases dans la langue cible, diminuant ainsi leur dynamisme informationnel. De plus, l'absence de marques morphosyntaxiques nécessite un effort interprétatif plus important pour décoder la valeur communicative de ces phrases écrites en français par rapport à celles en hongrois.

En ce qui concerne la structure *c'est...quelque*, son emploi fréquent alourdirait le texte, elle est donc utilisée pour mettre en avant uniquement les constituants focalisés particulièrement saillants, en raison de leur valeur contrastante ou de leur contribution à la mise en évidence d'un tournant narratif, d'un changement dans la progression thématique du texte. La divergence la plus notable entre les deux types de traducteurs s'observe dans l'utilisation ou la non-utilisation de ce moyen d'emphase. En effet, là où les traducteurs humains l'utilisent, les traducteurs automatiques ne le font jamais, et même ailleurs, ces derniers y ont recours très rarement. À notre hypothèse, cette disparité peut être attribuée à deux raisons principales :

a) Les traducteurs automatiques sont formés sur des textes écrits, caractérisés par une prévalence de phrases pragmatiquement neutres.

b) La structure informationnelle d'une phrase est étroitement liée à la dynamique informationnelle du texte dont elle fait partie, et l'interprétation de cette dynamique nécessite souvent la connaissance de facteurs extralinguistiques dont le traducteur automatique ne dispose pas.

Quant à l'inversion des rôles actanciels et à la rhématisation du sujet-agent par la passivation de la phrase, il est à constater qu'elle est rarement présente dans le corpus examiné. La caractéristique commune des deux exemples trouvés est que le sujet, déplacé en statut de rhème par passivation, ne désigne pas une personne : *Le lustre est masqué* (DEEPL) / *obscurci* (GOOGLE TRANSLATE) *par la fumée* (T21); *Les visages pâlisent, l'air est parcouru d'une rumeur d'effroi* (T21) (traducteur humain).

Aucun exemple de dislocation du sujet/de l'objet n'a été relevé dans les traductions des deux romans, probablement pour les raisons évoquées précédemment concernant l'extraction.

Les questions qui restent ouvertes nécessitent la poursuite des recherches sur un corpus de textes plus étendu et plus diversifié.

BIBLIOGRAPHIE

- CSÜRY, Andrea, 2002. Fókusz tartalmazó magyar szövegmondatok megfeleltetése francia fordításban: szintaktikai lehetőségek és tendenciák. In : *A kontrasztív szövegnyelvészet aspektusai. Linearizáció: téma-réma szerkezet (=Officina Textologica 7)*, pp. 65–74.
- GÉCSEG, Zsuzsanna, SARDA, Laure, 2023. On a continuum from categorical tothetic judgment. Indefinite subjects and locatives in Hungarian and French. In : SARDA, Laure, LENA, Ludovica (éds.), *Existential Constructions across Languages*, Series Human Cognitive Processing 1387–6724, 76. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, pp. 180–218.
- KISS, Sándor, 2002. Mondatrészek és téma-réma tagolás: két struktúra konfliktusa a franciában. In : *A kontrasztív szövegnyelvészet aspektusai. Linearizáció: téma-réma szerkezet (=Officina Textologica 7)*, pp. 35–50.
- KLAUDY, Kinga, 2004. A kommunikatív szakaszhatárok eltűnése a magyarra fordított európai uniós szövegekben. In : *Magyar Nyelvőr* 128, n°4, pp. 389–407.

- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, 2002. *Grammaire méthodique du français*. 2^e édition « Quadrige ». Paris : PUF.
- SKUTTA, Franciska, 2002. Téma-réma tagolás és szintaktikai műveletek a francia mondatban. In : *A kontrasztív szövegnyelvészet aspektusai. Linearizáció: téma-réma szerkezet (=Officina Textologica 7)*, pp. 51–64.
- SŐRÉS, Anna, 1999. Le hongrois, langue SOV ou SVO : problèmes dans l'établissement de l'ordre de base. In : *Linx* [en ligne]. 1999, n°11, mise en ligne le 02 juillet 2012, pp. 189–203. [Consulté le 24.05.2023]. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/linx.907>
- SŐRÉS, Anna, 2006. *Le hongrois dans la typologie des langues*. Limoges : Lambert-Lucas.
- VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, Jean, 1972. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Didier.

Sources :

- DEEPL. [Consulté le 01.05.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.deepl.com/translator>
- ESTERHÁZY, Péter, 1979. *Termelési regény (kissregény)*. Budapest : Magvető.
- ESTERHÁZY, Péter, 1989. *Trois anges me surveillent. Les aveux d'un roman*. Paris : Gallimard. Traduit du hongrois par Sophie Képès et Agnès Járfás. Édition électronique faite par Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2018. [Consulté le 01.06.2023]. Disponible à l'adresse : URL : <http://digiphil.hu/o:ep-termelesi-fr.tei/sdef:TEI/get?context=d.1>
- GOOGLE TRANSLATE. [Consulté le 01.05.2023]. Disponible à l'adresse : <https://translate.google.com/>
- SZABÓ, Magda, 2003. *Az ajtó*. Budapest : Európa Könyvkiadó.
- SZABÓ, Magda, 2019. *La porte*. Traduit du hongrois par Chantal Philippe. Paris : Éditions Viviane Hamy.

**REMARQUES SUR LA TRADUCTION DU
LIVRE DES ANIMAUX DE BRUNET LATIN
DE L'ANCIEN FRANÇAIS AU HONGROIS,
UNE TRADUCTION À LA LOUPE**

Linda NÉMETH
Université de Pécs

Résumé : L'objectif de notre étude est de mettre en évidence certains problèmes linguistiques et culturels de la traduction hongroise du bestiaire, qui fait partie de l'ouvrage encyclopédique (*Le Livre du Trésor*) de Brunet Latin. Tout d'abord, nous montrerons comment la lecture intertextuelle des éléments du texte soutient la traduction en illustrant par des exemples linguistiques les solutions de traduction aux lacunes logiques ou aux formulations imprécises du texte source. Nous analyserons ensuite les solutions de traduction pour les noms d'animaux, de plantes et de pierres d'origine étrangère.

Mots-clés : Brunet Latin ; bestiaire ; encyclopédie ; traduction ; intertextualité.

Remarks on the translation of *The Book of Animals* of Brunetto Latini – abstract: Through a few examples from encyclopedic work (*The Book of the Treasure*) written in Old French by Brunetto Latini, our study aims to highlight some linguistic and cultural issues of its translation to Hungarian. First, we'll show how intertextual reading of the text supports translation by focusing on logical gaps in the source text. We will then make some observations on the lexical specificities of the French text, analyse the solutions for translating names of animals, plants and stones, and discuss in particular the difficulties encountered when translating terms of foreign origin.

Keywords: Brunetto Latini; bestiary; encyclopedia; translation; intertextuality.

Brunet LATIN, poète, érudit, homme politique, est né à Florence vers 1220. Exilé en France, outre son ouvrage sur l'art oratoire (*La Rettorica*), il rédige le *Livre du Trésor*. Cet ouvrage volumineux, écrit en français et presque unique en son genre, connaît un succès immédiat en 1266, car les écrits encyclopédiques de l'époque étaient généralement rédigés en latin (seul Gautier de Metz avait écrit un ouvrage similaire en langue d'oïl). Conformément à la tradition du genre, l'encyclopédie de Brunet LATIN offre des « compilations thématiques et ordonnées de connaissances relatives à plusieurs disciplines, (...) rédigée[s] dans une perspective didactique et édifiante à partir d'un travail de mise en extraits d'œuvres reconnues pour leur autorité » (VAN DEN ABEELE, 2007 : 5). Dans le cadre de cette œuvre gigantesque, il consacre un livre entier au règne animal. Bien que Brunet LATIN ait étudié de nombreux textes antiques et médiévaux sur la zoologie, il s'est intéressé de près à la véritable nature et au comportement des animaux. Ses observations individuelles et ses collectes dans la réalité quotidienne donnaient à ses écrits une saveur unique. Dans le cinquième livre du premier chapitre du *Livre du Trésor*, il a élaboré une classification et une caractérisation distinctives d'un vaste répertoire zoologique en langage courant et familier. Ce livre, traditionnellement connu sous le nom de *Livre des animaux*, est l'un des rares inventaires et descriptions d'animaux médiévaux à avoir été traduit en hongrois (NÉMETH 2022).

La traduction du bestiaire de LATIN a présenté des défis intéressants parce que son langage perturbe la perception habituelle et automatique de lecteurs vivant des siècles plus tard, et parce qu'il transmet les réalités et les idéaux d'un monde lointain, dont les contenus cachés sont difficiles à comprendre. Si l'on accepte l'affirmation, selon laquelle « la traduction est une transformation maîtrisée par le souci de servir le sens de l'œuvre » (VINCENSINI 2015 : 50), alors, l'exigence la plus importante pour le traducteur est, avant tout, de saisir pleinement le sens du texte à traduire, de connaître le concept de l'auteur qui définit l'œuvre, et de mettre en évidence les caractéristiques les plus saillantes du contexte culturel qui a façonné le texte (voir le chapitre 1^{er} ci-dessous). Ainsi, le traducteur sera en mesure d'identifier les caractéristiques spécifiques de l'œuvre et de choisir les stratégies de traduction à appliquer. Notre étude vise à donner une meilleure compréhension des processus de résolution de problèmes utilisés en traduction, et d'illustrer les questions problématiques qui se posent dans la pratique de la traduction. Nous avons choisi *la démarche*

sourcière, en restant fidèles au texte original dans ses éléments linguistiques, culturels et civilisationnels (KÓBOR 2007).

J-D. GOLLUT (1993) souligne que les acteurs d'une culture intériorisent nécessairement l'image du monde véhiculée par cette culture. Les lecteurs jugent généralement la réalité d'un texte en fonction de leur propre situation et de leurs connaissances, au détriment du sens voulu par l'auteur. Pour l'homme d'aujourd'hui, la lecture d'une œuvre destinée à un public médiéval, isolée de notre époque du point de vue politique, idéologique, social et culturel, est un défi. Hans-Robert JAUSS (1977 : 323) nous rappelle aussi qu'« il faut comprendre un texte dans son altérité ». Nous pensons que le traducteur doit faire un travail de médiation en rendant le texte source intelligible de manière à dissoudre son étrangeté linguistique et culturelle sans trop s'éloigner du texte de l'auteur. Pour y parvenir, le traducteur doit utiliser conjointement *les stratégies de traduction* définies par la littérature spécialisée. Afin d'obtenir un résultat adéquat, nous avons également eu recours à la stratégie d'*aliénation*, par laquelle le traducteur cherche à préserver les éléments étrangers du texte cible en restant ainsi fidèle à la version originale (le texte indique clairement qu'il se nourrit principalement des sources latines et grecques). Les mots ou tournures en ancien français qui n'ont aucun correspondant moderne exact seront remplacés par un vocabulaire évoquant une époque révolue. Les idées qui semblent insolites sur le plan intellectuel sont traduites, mais les erreurs de l'auteur résultant d'une mauvaise traduction ne sont pas toujours corrigées. Nous avons choisi de donner des explications supplémentaires dans les notes de bas de page pour les clarifier. En outre, dans le cadre de cette *démarche* résolument *référentielle*, nous avons ajouté des mots (mis entre crochets) pour éclaircir les relations entre les idées. Pour créer un texte fidèle à l'original sur le plan stylistique, il faut trouver un état linguistique de la langue cible compatible avec l'état linguistique de la langue source. Il s'agit d'une *stratégie de traduction adaptée à l'état de la langue source* selon András KAPPANYOS (2013 : 115) que Venuti définit comme un mode d'*alinéation* que l'on peut trouver dans les relations internes, diachroniques, d'une culture (*ibid.*, 116).

Dans les deuxième et troisième chapitres, nous illustrerons à l'aide des exemples deux problèmes liés à la pratique de la traduction. Nous montrerons d'abord comment la lecture intertextuelle des éléments du texte soutient la traduction. Les lacunes logiques du texte source ou les idées jugées incorrectes

sont résolues par une explication intertextuelle. Notre objectif est de mettre en évidence le rôle de construction de la cohérence des liens intertextuels dans la pratique de la traduction. Nous ferons ensuite quelques observations sur les spécificités lexicales du texte français. Dans le *Trésor*, les noms d'animaux, de plantes et de pierres sont variés. Nous avons énuméré quelques cas où des termes d'origine étrangère sont intégrés dans le texte et nous avons expliqué les difficultés liées à leur traduction.

1. Remarques préliminaires sur la traduction du texte et le concept du *Trésor*

Notre traduction se fonde sur l'édition CHABAILLE, l'édition la plus ancienne de l'ouvrage. Comme ce texte a été écrit à un stade précoce du développement de la langue¹, il n'est pas conseillé de le traduire dans la langue d'aujourd'hui. Le texte cible doit refléter un stade antérieur du développement de la langue, donnant au lecteur l'illusion d'avoir conservé sa spécificité et son altérité en raison de l'éloignement dans le temps. Nous avons donc évité les formes de phrases qui se sont imposées dans la langue à des époques ultérieures. Nous avons également veillé à respecter les distances culturelles au niveau du lexique, en évitant les anachronismes.

Les lacunes du texte donnent l'impression que l'auteur n'a pas toujours réussi à comprendre ou à traduire le contenu des ouvrages de valeur dans lesquels il a puisé ses informations. Certains mots ont été remplacés par des équivalents imprécis, laissant des failles logiques ambiguës. De plus, ses récits légendaires sont souvent obscurs et certaines idées sont incomplètes. Le traducteur ne doit pas laisser sans explications certaines affirmations ou faits surprenants que l'auteur a empruntés à d'autres ouvrages. En outre, la présence de lacunes linguistiques dans le texte source s'explique par le fait que l'auteur n'a pas écrit son ouvrage dans sa langue maternelle. Il aurait pu choisir le latin ou l'italien, mais il a choisi le français, parce qu'il vivait en France au moment de la rédaction. Il a également admis qu'il était motivé par

¹ Le système grammatical et l'orthographe n'étaient pas encore considérés comme fixés au XIII^e siècle.

le prestige de la langue française parce que cette langue est la plus agréable et la plus répandue : « est plus délectable et plus commune a touz langaiges ».

La construction des phrases de Brunet LATIN suit le modèle des bestiaires latins : les phrases longues et très complexes, surchargées de descriptions, doivent être décomposées dans la traduction hongroise, sinon elles deviennent inintelligibles.

L'auteur explique l'essence de son travail encyclopédique comme suit (voici la rubrique introductive de l'édition BELTRAMI, traduction de Ribémont-Menealdo qui est plus riche en informations que les autres éditions) :

Ce livre est appelé Trésor. Car de même qu'un seigneur, voulant rassembler en peu d'espace les plus grandes valeurs – non pas seulement pour son plaisir, mais pour accroître son pouvoir et pour assurer sa situation en temps de guerre comme en temps de paix –, met en son trésor les choses qu'il estime les plus chères et les bijoux les plus précieux ; de même le corps de ce livre est une compilation de choses savantes, conçu comme une somme brève d'extraits de toutes les parties de la philosophie. (Latin 2013 : 1)

Il entend par philosophie l'ensemble des connaissances et estime qu'il est impossible pour l'homme de les posséder dans leur intégralité. Les « Trésors » des trois volumes désignent des valeurs spirituelles, métaphoriquement liées à différents biens matériels. Le premier volume qui « traite du commencement du monde et de la nature de toutes les choses qui le composent » (*ibid.*, 2), constitue donc un recueil de connaissances théologiques, anatomiques, géographiques, zoologiques, astronomiques et historiques. Ces éléments essentiels à la vie quotidienne comme les informations partagées par *Le Livre des animaux*, fournissent aux gens des connaissances qui rapportent de l'argent (« s'apparente à des deniers comptants ») (*ibid.*). Avec son répertoire d'animaux, il se fixe de nouveaux objectifs, puisqu'il n'impose pas nécessairement à ses lecteurs des traités scientifiques, s'abstenant d'explications théologiques sur les qualités des animaux, et de leurs caractérisations supposées ou réelles mais lourdement moralisatrices. Animé par un désir d'originalité, l'auteur a procédé à de subtiles modifications qui ont donné à ses portraits d'animaux un caractère inédit pour l'époque. La méthode de Brunet LATIN est alors traditionnelle et novatrice. Suivant la tradition des bestiaires, le répertoire

décrit l'aspect physique de chaque animal, ses caractéristiques, ses habitudes. Les observations, histoires, et anecdotes sont souvent tirées de l'Antiquité (par exemple, le cerf d'Alexandre le Grand a vécu cent ans). L'auteur introduit des innovations quand il s'attarde sur le sujet de l'accouplement et des soins à apporter à la progéniture de certains animaux. Aussi, dans de nombreux cas, il se concentre sur les utilisations pratiques des animaux (par exemple, comment sélectionner et élever un oiseau de proie), mais aussi sur leurs comportements dangereux. Parfois, des contenus exotiques sont ajoutés pour rendre certaines espèces attrayantes (par exemple, l'urine du lynx se transforme en pierres précieuses, le castor se castré lui-même).

2. L'approche intertextuelle du *Trésor* et son application à la traduction

La critique s'accorde sur le fait que les sources supposées du *Livre des animaux* sont multiples et variées ; le Florentin en rassemble même parfois plusieurs pour une même notice. Il aime s'appuyer sur la monumentale *Historia Naturalis* (77 ap. J.-C.) de PLINE l'Ancien qui reprend sous une nouvelle forme les acquis de l'Antiquité post-aristotélicienne. Les écrits de saint Isidore DE SÉVILLE étaient très populaires au début du Moyen Âge, les *Étymologies* couvrent un large éventail de connaissances, en se basant sur les écrits de PLINE. L'influence de son livre sur les animaux (*De animalibus*, -570–636) est indéniable ; sa particularité réside dans l'explication étymologique de leurs noms. Par surcroît, il prend comme modèle *De Bestiis et aliis rebus* autrefois attribuée à Hugues de Saint-Victor, de même que les œuvres de Solin et St. Ambroise. En outre, l'auteur a dû lire et s'inspirer des bestiaires rédigés en ancien français par Philippe de Thaon (1121–1135), Richard de Fournival et ceux des nombreux autres érudits médiévaux qui suivent tous les traces d'un texte grec du II^e siècle, le *Physiologus* (ZUCKER 2004). Sur la base des sources disponibles, nous avons recherché les identités textuelles qui nous ont permis de compléter et d'expliquer les passages non explicités ou problématiques. Nos explications sont données dans les notes de bas de page.

Les traductions en hongrois des textes sources de Brunet LATIN et l'étude des textes parallèles (descriptions d'animaux en vieux hongrois), nous ont

permis de formuler les expressions archaïques et de définir le style. L'œuvre intitulée *Az állatország fölosztva* [*Le Règne animal*] de Georges CUVIER, traduit par Péter Vajda, et l'ouvrage zoologique de Gáspár MISKOLCZI datant du XVII^e siècle, ainsi que les traductions hongroises de PLINE, ont été des sources d'inspiration précieuses. Elles ont conduit à des solutions ingénieuses dans le texte hongrois, par exemple, pour trouver l'équivalent de la caractérisation du porc marin, nous avons traduit le passage « lor bouche est entor la gorge » (CHABAILLE 1863 : 183) par « a szája a torok-körén található ».

De plus, les textes d'autres éditions ont souvent été consultés pour nous aider à interpréter correctement le texte, par exemple ils nous ont permis de compléter et d'expliquer les passages non explicités ou problématiques. Notre traduction se fonde sur l'édition CHABAILLE² (1863), mais parmi les autres éditions, l'édition CARMODY (1948) en particulier, a fourni des explications plus éclairantes.

2.1. Quelques exemples pratiques

Dans le chapitre consacré aux oies, Brunet LATIN écrit : « Et à lor cri furent apercu li Francois il voloient prenre le Chapitoile de Rome, selonc ce que l'ist nos raconte » (CHABAILLE 1863 : 206). Selon les chroniques contemporaines, en 390 avant J.-C., les Gaulois ont assiégé Rome. Les habitants se réfugièrent dans la forteresse du Capitole pour défendre la ville. L'attaque nocturne des Gaulois fut déjouée lorsque des oies, oiseaux sacrés de la déesse Junon, alertèrent les défenseurs par de grands gazouillis et vainquirent les gardes du Capitole. Cette erreur anachronique ayant prêté à confusion, le mot *Français* a été remplacé par *Gaulois* dans la traduction :

Egy monda szerint a [ludak] kiabálása miatt lepleződtek le a gallok, amikor a római Capitoliumot szerették volna elfoglalni.

Dans la description du dauphin, Brunet LATIN, empruntant à Solin, place par erreur la ville de Iassus, cité de la Grèce antique, en Babylonie (« en Iace de Babiloine », CHABAILLE 1863 : 188). Dans ce cas, nous ne sommes pas

² Chabaille n'a pas accompagné son édition d'une traduction en français moderne. Il n'a fourni qu'un index et des gloses en note de bas de page traduisant les mots ou les expressions qu'il jugeait les plus difficiles à comprendre.

intervenues dans la traduction, mais avons signalé cette erreur factuelle dans les notes de bas de page.

A propos du chant du cygne, l'édition CHABAILLE (1863) offre la description suivante : « sa voix fait toz sons à chanter ». En revanche, CARMODY (1948) en parle ainsi : « Et sa voix fait douz son a chanter. ». La voix du cygne est sans doute séduisante, mais les deux éditions attirent l'attention du lecteur sur deux différentes qualités attribuées à l'oiseau. La formulation de CHABAILLE suggère que son long cou flexible permet à sa voix de produire une large gamme de sons tandis que CARMODY, quant à lui, écrit que « Son chant a des sonorités douces ». La douceur du chant du cygne est attestée dans les ouvrages de référence : les textes d'Eschyle, de Socrate, d'Ovide. Finalement, dans la traduction, nous avons opté pour ce dernier : « a hattyú lágy (doux) hangon énekel ». Le problème devrait peut-être être examiné d'un point de vue paléographique. Il est possible que le texte ait été déformé lors de la copie des manuscrits, et que le copiste ait remplacé par erreur la lettre d par t (*doz/toz*), ce qui a entraîné un changement de sens.

Nous apprenons qu'Hippocrate a inventé le clystère suite à l'observation d'un ibis s'injectant de l'eau dans l'intestin à l'aide de son bec. Le comportement de l'oiseau a rappelé à l'auteur une anecdote sur Ovide, mais l'anecdote doit être corrigée et expliquée :

Et si dient plusor que Ypocras li grans fusiciens fist premierement le clistere par cestui exemple. Et sachiez que Ovides li très bons poetes, quant li empereres le mist en prison, **fist .i. livre** où il apeloit l'empereor par le non de celui oisel; car il ne savoit penser plus orde creature. (CHABAILLE 1863 : 213)

Notre traduction : Sokak szerint a nagy orvos, Hippokratész a klistélyt először eme madár példájából leste. Tudjátok meg azt is, hogy Ovidius, a nagy poéta, amikor bebörtönözte a császár, írt egy **könyvet**, amelyben a császárt eme madár nevével szólította, ugyanis erre a gyalázatos lényre emlékeztette.

Ovide écrivait en fait un pamphlet de 644 lignes à l'intention d'un ennemi qu'il refuse de nommer de sorte que la formulation « fit un livre » («fist i. livre») est un peu maladroite. Brunet LATIN nomme cependant le destinataire de la mystérieuse composition, malheureusement sans expliquer pourquoi le

poète a dépeint l'empereur de cette manière³. Cette fois-ci le traducteur, sans intervenir dans le texte, ajoute ses explications dans les notes de bas de page.

Un animal légendaire, polymorphe, probablement issu d'une description de PLINE, et généralement décrit dans les bestiaires médiévaux comme étant un poisson ailé, ou parfois un oiseau ou un dragon chimérique, qui s'attaquerait aux bateaux pour les faire naufrager en faisant des ravages avec ses dents dentelées. La *serre* est un poisson qui a une crête (une excroissance charnue, parfois dentelée sur la tête) comme une *eles* (nageoire dorsale) avec laquelle il brise la partie inférieure des navires (*les néfs par-dessous*). Le mot *eles* est reprise dans la description, mais pour évoquer des nageoires latérales, qui sont si grandes qu'il s'en sert comme de voiles. Cette description offerte par Brunet LATIN est quelque peu imprécise et perturbe la compréhension du texte, de plus, le traducteur doit éviter la répétition du mot nageoire (*uszony*). En conséquence, sa crête ne peut pas être associée à la nageoire, si on prend en considération le texte de Carmody qui donne des informations complémentaires : car la serre a une nageoire dorsale en dents de scie (*fűrész*). La phrase prend tout de suite du sens en hongrois, si on remplace *eles* (souligné dans le tableau ci-dessous, référant aux nageoires dorsales) par scie, conformément à l'édition Carmody. (Notons que les textes des autres bestiaires confirment aussi cette décision.)

<p>« Serre est uns poissons qui a une creste à maniere de <u>eles</u>, dont il brise les nés par desouz, et ses eles sont si grans que il en fait voiles, et fait bien .v. ou .viij. lieues contre la nef; mais à la fin quand il ne puet plus souffrir, il chiet au parfont de la mer. »</p>	<p>« Serre est uns poissons ki a une creste a maniere de <u>sie</u>, dont il brise les nés par desous. Et ses eles sont si grans ke ele en fet voiles, et vet bien .v. liues u .viii. contre la nef; mais a la fin k'ele ne puet pus souffrir chiet el parfont de la mer. »</p>	<p>A serra egy hal, amelynek taraja olyan mint a fűrész, amivel ledönti a hajókat, és uszonyai akkorák, hogy repülni képes vele. Jó öt-nyolc mérföld távolságban is követi a hajót, míg el nem fárad és leereszkedik a tenger mélyére.</p>
<p>Édition Chabaille</p>	<p>Édition Carmody</p>	<p>Notre traduction</p>

³ Ovide était en colère contre l'empereur, responsable de l'exil du poète à Tomes, et des rumeurs circulaient selon lesquelles l'empereur avait tenté de séduire sa femme.

Les lacunes logiques ou les erreurs dans le texte source suggèrent que l'auteur pouvait avoir des difficultés à maîtriser les connaissances anciennes et qu'il n'a pas toujours traduit les contenus avec exactitude. Toutefois, les textes parallèles constituent une bonne base pour les corrections. Il convient de veiller tout particulièrement à ce que l'intervention du traducteur ne porte pas atteinte ou ne déforme pas le sens du texte, et à ce que les informations implicites sur l'auteur ne soient pas supprimées.

3. Traduction des noms d'animaux, de plantes et de pierres

Brunet LATIN a enregistré les noms d'animaux, de plantes et de pierres de son répertoire sous trois formes qu'on propose de réviser dans ce qui suit :

1) l'auteur a eu recours à **l'emprunt lexical** en insérant un terme étranger (latin ou grec) dans son texte. (Parfois, il ne recopie pas fidèlement le mot étranger, mais modifie une ou plusieurs lettres pour s'adapter à la prononciation française.) Examinons l'utilisation du mot *Coraz* dans la description du caméléon :

En yver est repos, et en esté vient uns oisiaus qui l'oscist, qui a non **Coraz**, mais se il le manjue, il l'en convient morir, se feuille de lorier ne le delivre de mort. (CHABAILLE 1863 : 238)

Nous soupçonnons que l'auteur n'a pas pu identifier l'ennemi du caméléon à partir du texte source grec, sinon il aurait inséré l'équivalent français de corbeau, souvent utilisé dans le chapitre sur le corbeau. Par conséquent, le mot *coraz*, issu d'un mot d'origine grec, KORAX κόραξ ne peut pas être traduit par *holló* dans la traduction hongroise, sinon l'information implicite selon laquelle l'auteur n'a pas pu identifier l'oiseau à partir de son texte source grec, serait perdue. Il a emprunté le mot grec, mais n'a pas gardé l'orthographe du mot étranger, Brunet LATIN a changé la lettre x en z, en faisant une adaptation phonétique. Enfin, le terme grec *korax* a été réintroduit dans la traduction hongroise en italique, nous avons même ajouté une explication dans la note de bas de page. Voici la traduction du passage :

Rejtve marad télen, de amikor nyáron [kimerészkedik], egy *korax* nevű madár áldozatául eshet. Ha ez a madár belesíp a kaméleonba, az nem menekül a haláltól, hacsak a bábérfa levele meg nem menti.

Thomas de Cantimpré décrit le *ligurius* comme l'une des douze pierres précieuses (*Liber de natura rerum*), la pierre est formée par l'écoulement de la région pubienne du lynx, sa couleur variant selon la consistance de l'urine de l'animal, mais le plus souvent elle est jaune et légèrement noirâtre. Aujourd'hui, cette information a disparu des livres scientifiques, de même que toute référence à la pierre, mais comme elle a été écrite en de nombreux endroits par les anciens savants, Brunet LATIN n'oublie pas de la mentionner. Les spéculations suggèrent qu'il pourrait s'agir d'une tourmaline dorée rougeâtre, mais aussi d'une sorte d'ambre. Comme la pierre vit dans une tradition culturelle éloignée dans le temps, l'expression latine est conservée dans le texte et, sous cette forme, elle maintient un sentiment d'éloignement dans le temps.

2) Pour expliquer le nom d'un animal ou d'une plante, l'auteur utilise deux ou trois mots synonymes, mais **l'équivalence des termes est douteuse**, ce qui rend leur traduction en hongrois problématique : « Une autre coquille est en mer qui a non murique ou conche, et li plusor l'apelent oistre » (CHABAILLE 1863 : 187). Le terme *coquillage* (*coquille* en ancien français) était un nom générique au Moyen Âge, utilisé également pour des mollusques et des crustacés. Il n'est donc pas surprenant que dans le *Trésor*, les trois noms *murique*, *conche*, *oistre* désignent la même «coquille». Le mot *murique* (af.) désigne les petits escargots marins violets épineux (bíborcsiga). Dans l'Antiquité, la coûteuse teinture violette était extraite de la sécrétion du *murex*, une couleur importante pour les vêtements royaux. Le mot *murique* est à été formé à partir du mot latin *murex*, nous avons réinséré le mot latin dans notre traduction. Le deuxième mot *conche* ou *conque* en ancien français en accord avec le dictionnaire, signifie „vénuszkagyló”, car sa forme est similaire à celle de la murique. Le troisième mot, *oistre* est contesté comme synonyme des précédents. Selon le dictionnaire, il s'agit d'un mollusque commun dans les eaux méditerranéennes, il ne doit pas être confondu avec l'huître, qui était déjà une délicatesse sur la table. Comme le *murex* fait partie de la famille des huîtres, l'auteur l'a nommé de manière quelque peu trompeuse.

Notre traduction : A tengerben másik kagylót is találunk, amelyet *murex*-nek, más néven vénuszkagylónak hívnak, de az emberek többsége osztrigának nevezi.

3) Parfois, le nom de l'animal est absent ou mal connu en français moderne, et en hongrois, il n'y a **pas d'équivalent** du tout. Le mot *tercel* est utilisé pour désigner une petite espèce des autours. Chez les oiseaux de proie, le mâle est généralement un tiers plus petit que la femelle, c'est pourquoi les Français appellent le petit mâle *un tiercelet*. La traduction du mot *tiercelet* par Péter Vajda, publié en 1841, est la suivante : « A nő [súlyom]rendesen egy harmaddal nagyobb a himnél, s ennek neve a franciáknál ez okbul *tiercelet* (harmadca).» (CUVIER 1841 : 336)

Et sachiez que ostour sont de .iij. manieres: petit, grant, meien. Li petiz est maindres des autres, à loi de tercel, et est preuz et aniers et tost volanz, et desirranz de mangier, et legiers en oiseler. (CHABAILLE 1863 : 197).

Notre traduction : A héjának három fajtája létezik, vannak kicsik, nagyok és közepesek. A kis héja méretében elmarad a többitől, akárcsak a *harmadca* [a párjától], de bátor és ügyes, sebesen repül, falánk természetű, és könnyű vadászni, tanítani.

Ce dernier exemple de texte démontre la parfaite coexistence des stratégies référentielles, aliénantes et de suivi de l'état de la langue.

4. Conclusion

Le bestiaire de Brunet LATIN a sans doute perdu sa valeur de livre d'histoire naturelle, mais il peut contribuer à faire découvrir et comprendre aux lecteurs contemporains des informations présentes dans les œuvres (écrites ou visuelles) de l'époque. L'objectif premier de la traduction du *Livre des animaux* était de fournir une interprétation correcte et nuancée du texte source, de le rendre compréhensible, de dissoudre son «étrangeté» linguistique et culturelle, de rendre visible sa spécificité et son unicité.

Nous n'avons pas pu montrer toutes les stratégies que nous avons utilisées dans les opérations de conversion, mais nous avons généralement eu recours à différentes formes d'expansion, rendues explicites par des insertions. Les traductions des textes sources de Brunet LATIN et l'étude de textes parallèles (descriptions d'animaux en hongrois archaïque) nous ont permis de trouver des expressions équivalentes. Nous avons mis en évidence les lacunes logiques et les erreurs factuelles dans le texte en ancien français. Dans la traduction hongroise, elles ont été corrigées sous diverses formes par la lecture des textes parallèles, et elles ont été éclairées par des notes philologiques et historiques. L'approche intertextuelle a également permis de définir le style, en fournissant des références et des exemples.

Les résultats de notre recherche terminologique ont conduit à une utilisation plus consciente des termes d'origine étrangère ou tombés en désuétude, difficiles à intégrer dans le système linguistique moderne.

BIBLIOGRAPHIE

- BELTRAMI, Pietro G., SQUILLACIOTI, Paolo, [et al.] (eds.), 2007. *Tresor* par Brunetto Latini. Torino : Einaudi.
- CARMODY, Francis J. (ed.), 1948. « Li livres dou trésor » par Brunetto Latini. In : *Modern Philology*, 22, Berkeley : University of California Press.
- CHABAILLE, Polycarpe (ed.), 1863. *Li Livres dou Tresor* par Brunetto Latini, *Le Livre de animaux*. Paris : Imprimerie Impériale, pp. 182–254.
- CORBELLARI, Alain, 2010. La littérature médiévale entre topos et création. In : *Le texte médiéval, Poétique*, Seuil, 2010/3, n° 163, pp. 259–273.
- CUVIER, Georges, 1841. *Az állat-ország fölosztva*. Péter VAJDA (trad.) ; Buda : A Magyar Királyi Egyetem betűivel.
- DE SÉVILLE, Isidore, 1986. *Étymologies, Livre XII., Des animaux*. Jacques ANDRÉ (ed.), Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- GOLLUT, Jean Daniel, 1993. *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Éd. Joé Corti.
- JAUSS, HANS-ROBERT, 1977. Littérature médiévale et expérience esthétique. Actualité des Questions de littérature de Robert Guette. In : *Poétique*, n° 31, pp. 322–336.

- KAPPANYOS, András, 2015. *Bajuszbögre, lefordítatlan műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Akadémiai doktori értekezés, Budapest. [Consulté le 17.07.2023]. Disponible à l'adresse : http://real-d.mtak.hu/655/7/dc_566_12_doktori_mu.pdf.
- KÓBOR, Márta, 2007. A kultúrafogalom evolúciója a fordításelméleti diskurzusban és a kultúrakoncepciók gyakorlati implikációi. In : *Fordítástudomány*, n° 9/2, pp. 37–54.
- LATINI, Brunetto, 2013. *Le Livre du Trésor*, Livre I, Traduction en français moderne, introduction, notes par Bernard RIBÉMONT et Silvère MENEGALDO. Paris : Honoré Champion, «Traductions des classiques du Moyen Âge» 94, xcii-490 pp.
- MISKOLCZI, Gáspár, 1983. *Egy jeles vad-kert avagy az oktan állatoknak históriája*. Stirling János (ed.), Magyar Hírmondó, Budapest : Magvető.
- NÉMETH, Linda, 2022. *A Kincses könyv bestiáriuma: Brunetto Latini enciklopédikus írásának jegyzetekkel ellátott fordítása. 5. könyv. Az állatok tulajdonságainak elbeszélése*, Budapest : ELTE Eötvös József Collegium.
- PLINE, 1877. *Histoire naturelle*. Philippe REMACLE (trad.), E. LITTRÉ (ed.), Paris : Collection des auteurs latins de M. Nisard.
- VAN DEN ABEELE, Baudouin, 2007. *Fortune et mutations des encyclopédies latines durant le Moyen Âge tardif*. Thèse d'agrégation de l'enseignement supérieur, vol. 2. Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, 2015. Traduire le français médiéval en français moderne. État des lieux de dix années de traduction. In: *De l'ancien français au français moderne Théories, pratiques et impasses de la traduction intralinguale*, Claudio GALDERISI et Jean-Jacques VINCENSINI (eds). Turnhout : Brepols, pp. 33–51.
- ZUCKER, Arnaud (ed.), 2004. *Le Physiologos, Le bestiaire des bestiaires*. Grenoble : Éditions Jérôme Million.

AUTOUR DE L'ANNEE 1923

QUELQUES TENDANCES DANS LA LINGUISTIQUE FRANÇAISE DE L'ÉPOQUE

Franciska SKUTTA
Université de Debrecen

Résumé : Le présent article propose une réflexion sur l'état de la linguistique française autour de l'année 1923. Par « linguistique française » on entend ici non l'étude de la langue française, mais avant tout, les recherches en linguistique générale de l'époque post-saussurienne, menées en France et en Suisse. Ces recherches développent les idées de Ferdinand de Saussure essentiellement dans deux directions : Antoine Meillet et Joseph Vendryès se proposent d'intégrer dans la linguistique l'étude des phénomènes sociaux, tandis que, selon une orientation psychologique, Charles Bally et Albert Sechehaye accentuent le rôle de l'énonciateur dans sa performance linguistique.

Mots-clés : linguistique française post-saussurienne ; linguistique sociologique ; linguistique psychologique.

Around the Year 1923. Some Tendencies in the French Linguistics of the Time – abstract: This article aims to examine the state of French linguistics around the year 1923. In this paper, by "French linguistics" we do not mean the study of the French language, but research in general linguistics in the post-saussureian period, as pursued mainly in France and Switzerland. Ferdinand de Saussure's ideas are then developed in two main directions: Antoine Meillet and Joseph Vendryès tend to integrate into linguistics the study of social phenomena, whereas, with a psychological orientation, Charles Bally and Albert Sechehaye emphasize the role of the speaker in his or her linguistic performance.

Keywords: post-saussureian French linguistics; sociological linguistics; psychological linguistics.

Curieusement, le sujet de cet article – qui se propose de présenter une époque particulière de la linguistique française – a été inspiré par un événement survenu à la même époque dans une université hongroise. À Debrecen, notamment, l'année 1923 a vu la naissance d'un petit noyau d'enseignement et de recherche axés sur la culture française, tandis qu'en France, c'était l'épanouissement d'une linguistique enracinée dans une tradition déjà centenaire d'études indo-européennes. Certes, mon objectif ici n'est pas de comparer ces deux situations fort différentes. En effet, sous la direction du fondateur de notre Département, le professeur János Hankiss, dont l'érudition et le dynamisme ont vite fait de mettre en place une institution universitaire digne de ce nom, les premiers travaux scientifiques étaient d'abord orientés sur des études en littérature française. La linguistique y figurait dans une moindre mesure, représentée surtout par les domaines reconnus comme nécessaires pour l'enseignement de la langue, tels la phonétique ou la grammaire traditionnelle. (Soit dit en passant qu'une linguistique moins « utilitaire », d'aspiration scientifique, existait bien en Hongrie pour l'étude de la langue hongroise et de sa parenté avec les langues finno-ougriennes.) Enfin, par rapport à ces débuts déjà lointains de l'existence de notre Département, la situation de la linguistique française dans l'enseignement et la recherche a beaucoup changé, et cela à son avantage, car les travaux scientifiques sur le français, et sur les langues romanes en général, ont acquis le statut qu'ils méritent au sein d'un Département voulant conjuguer deux domaines d'études aussi vastes et variés que la littérature et la linguistique françaises.

La fête du centenaire de notre Département m'a enfin conduite vers la question suivante : « Qu'est-ce qui pouvait bien se passer dans la linguistique, cette même année-là, en France, où l'on parle notre langue d'élection ? » La présente étude se propose d'apporter quelques éléments de réponse à cette question.

Venons-en directement à la linguistique française – non au sens de l'étude des différents aspects de la langue française, mais cette fois au sens plutôt de recherches variées en linguistique générale, menées en France et dans le monde francophone, surtout en Suisse. Là, il faut bien avouer que le choix de l'année 1923 – tout en étant justifié de notre côté – est tout à fait arbitraire au point de vue de la linguistique française. En effet, il ne s'agit pas là d'une année pour ainsi dire « révolutionnaire » dans l'histoire de la linguistique. Si

au moins la deuxième édition du *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de SAUSSURE avait paru en 1923 ! Mais non, cette édition, qui allait devenir la principale référence pour les éditions ultérieures, a vu le jour une année plus tôt – « trop tôt » pour nous –, en 1922. Ainsi, au lieu d'une année précise, il vaut mieux fixer une période plus large et plus souple qui nous permettra d'y examiner quelques tendances marquantes dans l'évolution de la pensée linguistique en France et en Suisse. Pour nous, cette période s'étendra donc principalement sur les années 1920 et le début des années 1930, soit une douzaine d'années, très riches en travaux d'importance fondamentale.

Période très riche, sans doute, non seulement en nombre de publications, mais aussi quant à la variété des sujets traités. Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer quelques noms et ouvrages célèbres, que tout le monde connaît, bien sûr : la phonétique générale de Maurice GRAMMONT, les débuts d'une syntaxe originale, « structurale », chez Lucien TESNIÈRE, la monumentale grammaire de Jacques DAMOURETTE et Édouard PICHON, *Des mots à la pensée...*, dont la durée de rédaction dépasse d'ailleurs la période concernée, comme celle de la tout aussi monumentale *Histoire de la langue française* par Ferdinand BRUNOT, sans parler de la réalisation de l'*Atlas linguistique de la France* par Jules GILLIÉRON – autant d'ouvrages qui représentent la somme des connaissances et des réflexions dans leurs domaines respectifs.

Cependant, à côté de ces œuvres qui se concentrent avant tout sur la seule langue française, il existe une autre orientation, non moins importante, qui embrasse un domaine plus large, notamment l'étude de différentes langues, voire de familles de langues, à commencer par les langues indo-européennes. Pensons en premier lieu aux travaux d'Antoine MEILLET sur le vieux-perse, les langues slaves et l'arménien ; à ceux de Joseph VENDRYÈS sur les langues celtiques ; ou encore à ceux de ces deux linguistes sur les langues classiques, le grec et le latin. Leurs recherches ont produit des ouvrages majeurs – citons à titre d'exemple le grand *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (1932) de MEILLET, en collaboration avec Alfred ERNOUT. Et pourtant, l'essentiel ne réside pas dans la variété – en elle-même admirable – des langues examinées. Au point de vue de l'évolution de la théorie linguistique, le plus grand mérite de ces linguistes – et avec eux, de deux autres, en Suisse, Charles BALLY et Albert SECHEHAYE – c'est probablement d'avoir porté un regard nouveau sur l'objet étudié, pour dégager des principes linguistiques généraux dont les

diverses langues ne sont que les manifestations particulières. Cette aspiration apparaît en effet dans toute l'activité de la communauté des linguistes de l'époque qui, pour corroborer leur coopération et leur « amitié fraternelle » (selon l'expression de MEILLET), se réunissaient régulièrement au sein de la célèbre Société de linguistique de Paris (fondée bien avant, en 1864), et publiaient articles, comptes rendus, commentaires et notices dans le prestigieux *Bulletin* de la Société. Or cet organe accueillait volontiers des linguistes aux préoccupations multiples, et même des plus jeunes, tel le futur grand linguiste, Émile BENVENISTE, à peine âgé de vingt ans au début de la période qui nous intéresse. (BENVENISTE, né en 1902, était effectivement très jeune par rapport à la génération précédente de MEILLET, VENDRYÈS, BALLY et SECHEHAYE, tous nés entre 1865 et 1875.)

Puisque je viens de mentionner « la période qui nous intéresse », arrêtons-nous là un instant. Cette période, nous pourrions la qualifier de « post-saussurienne ». Ferdinand de SAUSSURE est décédé dix ans avant l'année 1923, en 1913, et comme on le sait, son enseignement, *Cours de linguistique générale*, a été publié trois années après, en 1916, à partir des notes de cours prises par ses étudiants à Genève, le texte définitif ayant été rédigé par Charles BALLY et Albert SECHEHAYE, avec la collaboration d'Albert Riedlinger. Mais pourquoi donc revenir à SAUSSURE, alors que nous sommes déjà dans une autre époque ? La réponse brève pourrait être : « Parce que ». Une réponse un peu plus longue : « Parce que Saussure est incontournable ». Et cela est vrai à plusieurs titres que j'essaierai de résumer sous trois points.

Premièrement : Avant de devenir professeur de linguistique générale à l'Université de Genève, sa ville natale, SAUSSURE avait enseigné la linguistique indo-européenne à l'École Pratique des Hautes Études, à Paris, où il avait pour élève Antoine MEILLET, qui, à son tour, avait pour élève Joseph VENDRYÈS et plus tard, Émile BENVENISTE. Il y a donc là toute une filiation de spécialistes de la linguistique historique comparée des langues indo-européennes, à travers au moins trois générations de linguistes qui pouvaient transmettre aux plus jeunes les conceptions de SAUSSURE, qu'ils ont connues soit directement, soit, pour ainsi dire, par « professeur interposé ». Par conséquent, les recherches et les publications des années 1920 et 1930 devaient inévitablement porter la marque de l'enseignement saussurien, et cela d'abord dans le domaine de la linguistique historique comparée.

Deuxièmement : On ne pouvait pas, comme on dirait, « sortir indemne » des cours de SAUSSURE, c'est-à-dire de quelqu'un dont le premier ouvrage, publié quand l'auteur n'avait que vingt-deux ans, en 1879, a été accueilli avec admiration. Il s'agit de son *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, qu'Antoine MEILLET a considéré comme « le plus beau livre de linguistique historique qui ait jamais été écrit ». ¹ En effet, le jeune auteur s'efforce de trouver, à travers l'examen rigoureux d'un grand nombre de données concrètes, des principes généraux qui forment et dominant un système linguistique, de sorte que cet ouvrage impressionnant contient déjà en germe l'évolution de la linguistique historique vers une linguistique générale, épanouie chez SAUSSURE dans les dernières années de sa carrière universitaire – et de sa vie –, à Genève. La tournure « ne pas sortir indemne » vaut donc également pour ses étudiants genevois – la preuve : l'édition du *Cours* par Charles BALLY et Albert SECHEHAYE. Si l'on peut parler d'un « regard nouveau » chez les linguistes de l'époque post-saussurienne, c'est parce que leur attitude scientifique trouve en fait son modèle dans l'enseignement saussurien.

Troisièmement : Les deux grandes tendances des recherches linguistiques, historique et générale, établies par SAUSSURE – qui n'a d'ailleurs jamais rejeté la linguistique diachronique au profit de la nouvelle linguistique synchronique – seront maintenues au cours des années 1920 et 1930, ce que montre bien le titre d'un recueil d'articles d'une grande érudition par Antoine MEILLET, *Linguistique historique et linguistique générale*. Le premier volume de ce recueil a paru presque en 1923, notamment en 1921. Le titre du recueil et de l'article éponyme pourrait bien suggérer un équilibre entre les deux tendances, mais en fait, dans la période en question, il se produira dans la recherche un déplacement d'accent vers la linguistique générale (qui toutefois se nourrit encore de la linguistique historique), tandis que la linguistique historique traditionnelle, née en Allemagne au début du XIX^e siècle, continue à dominer le cursus universitaire. – Une remarque en passant : en accord avec cette nouvelle tendance, et tout théoriciens qu'ils

¹ Phrase citée par Tullio de Mauro, dans son « Introduction » au *Cours de linguistique générale* de Saussure (1995 : II), d'après le n° 18 (1913) du *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*.

étaient, les membres de la Société de linguistique de Paris sentaient le besoin de renouveler l'enseignement scolaire et universitaire ; dans leurs discussions, reproduites dans le *Bulletin*,² ils critiquaient l'enseignement de la grammaire, et déploraient l'ignorance des étudiants en matière d'analyse grammaticale et de notions de linguistique générale.

Pour revenir à notre périodisation, nous pouvons donc prendre pour une évidence l'existence d'un lien intellectuel organique entre SAUSSURE et la nouvelle génération de linguistes français et francophones, qui pouvaient déjà fonder leurs propres théories en connaissance des principaux concepts linguistiques élaborés par le maître. Cependant, la continuation de l'enseignement saussurien n'exclut nullement chez ces linguistes une volonté de trouver des voies encore inexplorées dans l'évolution de la linguistique générale. Ce sont précisément ces voies nouvelles qui caractériseront les travaux des années 1920 et 1930.

Dans l'ensemble, la linguistique française partira dans deux grandes directions – qui étaient plus ou moins laissées dans l'ombre par le *Cours* de SAUSSURE –, afin d'étudier, d'une part, les rapports complexes entre langage et société, d'autre part, l'influence de la psychologie sur la performance linguistique de l'énonciateur.

La première de ces deux tendances a été inaugurée – en partie sous l'influence du sociologue Émile Durkheim – par Antoine MEILLET, dès qu'il a occupé, en 1906, la Chaire de grammaire comparée au Collège de France. « Le moment est donc venu de marquer la position des problèmes linguistiques au point de vue social » (MEILLET 1948 : 18) – tel était le programme de MEILLET, qu'il ne cessait d'approfondir au cours de sa carrière en tant que fondateur de l'École française de linguistique sociologique et coéditeur de la revue *L'Année sociologique*. En effet, en réfléchissant sur l'explication adéquate des causes des changements linguistiques, MEILLET est parti de l'idée suivante : pour acquérir une valeur générale s'appliquant non seulement à telle époque historique et à telle famille de langues, mais à « l'humanité entière » (*ibid.* : 13), l'explication des changements linguistiques ne peut se passer de l'examen d'un variable qui provoque de perpétuels changements dans les langues. Et au terme de ses réflexions, il

² Cf. *Bulletin* XXII (1921), no 69.

arrive à la conclusion suivante : puisque certaines conditions humaines, telles l'anatomie, la physiologie ou la psychologie de l'homme sont relativement constantes, ce variable, déclencheur des changements, ne peut être autre que la structure de la société (*ibid.* : 16). C'est que pour MEILLET, le langage a une réalité double, à la fois linguistique et sociale. Réalité linguistique, car – avec la formule qui fait écho à celle de SAUSSURE – chaque langue constitue un système « où tout se tient » (*ibid.*), mais en même temps réalité sociale, dans la mesure où le langage est un fait social, à savoir un moyen de communication impliquant la nécessité d'une intercompréhension maximale au sein d'un groupe social. Or cette nécessité impose aux membres du groupe « le maintien de la plus grande identité possible dans les usages linguistiques » (*ibid.* : 17). Au cours de leur évolution, et malgré la variété infinie de leurs éléments matériels (phonétiques et morphologiques), les diverses langues tendent à recréer constamment la possibilité de l'intercompréhension. Ainsi, bien que le langage soit une institution autonome, la linguistique est en fait une science sociale, car « le seul élément variable auquel on puisse recourir pour rendre compte du changement linguistique est le changement social dont les variations du langage ne sont que les conséquences parfois immédiates et directes, et le plus souvent médiates et indirectes » (*ibid.*).

Les démonstrations de cette thèse abondent dans les écrits de MEILLET, surtout dans le domaine sémantique. En effet, les changements de sens dans le vocabulaire s'expliquent par des facteurs de civilisation, qu'il s'agisse du passage d'un mot de sens restreint et spécifique dans l'usage courant, ou d'un mot frappé de « tabou » remplacé par un mot soi-disant « convenable », ou encore d'un changement sémantique provoqué par la modification de la structure sociale, comme dans le cas du « nom de l'homme ». ³ C'est un tel type de transformation qui a fait disparaître dans les langues romanes l'opposition entre latin *homo* et *uir*, *homo* étant le terme générique et *uir* signifiant 'homme armé', 'guerrier' ; ce dernier est sorti d'usage, car « avec le progrès d'un état de choses policé, l'homme par excellence cesse d'être l'homme armé, le soldat » (MEILLET 1948 : 277). En revanche, le sémantisme de 'homme' générique s'est enrichi d'une nouvelle opposition entre 'homme' et 'femme', et dans certains

³ L'expression figure comme titre d'un article de Meillet, « Le nom de l'homme » (Meillet 1948 : 272-280).

milieux, parmi le peuple, c'est ce sens qui prédomine sur le sens générique : l'expression « mon homme » désigne couramment le mari d'une femme du peuple. Conclusion de MEILLET : « changement de sens signifie le plus souvent pour un mot passage d'une classe sociale à une autre » (*ibid.* : 280).

Antoine MEILLET a su transmettre à ses élèves l'intérêt pour les aspects sociologiques du langage. À la suite de son enseignement, l'un de ses éminents successeurs, Joseph VENDRYÈS a publié, en 1921, un manuel de linguistique générale, intitulé *Le langage*, titre qui en lui-même dit tout ou rien sur l'attitude de l'auteur. Cependant, ce livre porte un sous-titre parlant : *Introduction linguistique à l'histoire*. En effet, l'objectif de VENDRYÈS est double : en linguiste par profession, il se propose de « se tenir exclusivement sur le terrain de la linguistique, [pour partir] du *fait linguistique*, tel que l'expérience le fournit » (VENDRYÈS 1968 : 12). Mais du moment que l'histoire ou, si l'on veut, la structure de la société intervient dans l'étude du langage, le linguiste doit montrer le caractère éminemment social de cet instrument de la communication entre les hommes, qu'il s'agisse de la naissance du langage à l'aube de l'humanité, du contact des langues à la suite de grands mouvements sociaux, de l'influence des langues de spécialités ou des dialectes sur l'usage normé et vice versa, ou encore du dilemme de l'existence ou non d'un progrès du langage. Quant à ce dernier problème, la position de VENDRYÈS est claire : « L'évolution des langues n'est [...] qu'un aspect de l'évolution des sociétés. Il n'y faut pas voir une marche à sens continu vers un but déterminé. Le rôle du linguiste est fini quand il a reconnu dans le langage le jeu des forces sociales et les réactions de l'histoire » (*ibid.* : 389). – En parlant de VENDRYÈS, je ne peux m'empêcher de mentionner un moment intéressant dans sa carrière impressionnante, moment qui peut nous faire plaisir : c'est sous sa direction que la chaire de grammaire indo-européenne en Sorbonne a été transformée en chaire de linguistique générale, et cela précisément en 1923...

La richesse des recherches de MEILLET et de VENDRYÈS mériterait, bien sûr, une présentation circonstanciée, mais prenons maintenant l'autre direction dans laquelle s'est engagée la linguistique, cette fois à Genève, dans les travaux de Charles BALLY et d'Albert SECHEHAYE. Ces deux grands linguistes avaient certainement payé leur dette envers leur maître par le travail héroïque, car presque impossible, de l'édition de son *Cours*, mais en même temps, ils ont suivi leurs propres chemins, qui les menaient vers des régions

de la linguistique où le sujet parlant tenait un rôle bien plus important qu'il n'en avait auparavant. Nous sommes donc là dans le domaine de l'influence de la psychologie sur la performance linguistique de l'énonciateur.

L'intérêt de BALLY pour les manifestations linguistiques de la subjectivité de l'énonciateur se montre déjà – c'est bien connu – avant les années 1920, dans son *Traité de stylistique française*, datant de 1909. S'il faut tout de même évoquer brièvement cet ouvrage, c'est pour esquisser l'évolution de la pensée de BALLY concernant les divers aspects de cette subjectivité. D'autant plus que son *Traité*, et plus tard son ouvrage majeur, *Linguistique générale et linguistique française* (1932) présentent des idées novatrices quant à la prise en compte de l'énonciateur dans l'acte de parole.

L'innovation – on dirait même l'audace – de la stylistique de BALLY est d'avoir privilégié l'étude de la parole courante aux dépens de celle de l'usage littéraire de la langue. Or cette nouvelle stylistique se concentre sur l'expressivité de la parole spontanée de l'énonciateur, qui aura à sa disposition tout un éventail de moyens linguistiques pour faire un choix entre une expression neutre et des expressions affectives, emphatiques – autant d'écarts subjectifs par rapport à l'objectivité de l'expression neutre.

En l'espace d'une vingtaine d'années cependant, la conception de BALLY s'est enrichie d'une perspective nouvelle. Dans *Linguistique générale et linguistique française*, il consacre un long chapitre à l'élaboration d'une « théorie générale de l'énonciation », avec cette désignation étonnamment moderne pour l'époque. L'étude du style a cédé ici la place à la découverte d'un autre type de subjectivité qui met en avant la prise de position de l'énonciateur vis-à-vis de la réalité du fait représenté par la phrase énoncée. En effet, pour BALLY, chaque énoncé comporte ces deux constituants complémentaires qu'il appelle *dictum* – c'est-à-dire le « corrélatif du procès » représenté (*la pluie*) – et *modus*, ou *modalité*, l'expression, par l'énonciateur, d'un acte psychique – une simple constatation, une croyance, une appréciation, un désir – concernant le fait représenté (*Je crois qu'il pleut*). BALLY va jusqu'à considérer la modalité comme « la pièce maîtresse », voire « l'âme » de la phrase, car « elle est constituée essentiellement par l'opération active du sujet parlant » (1950³ : 36). Quant à la présence ou l'absence du verbe modal et de son sujet, cette opération peut se manifester dans la communication de manières explicites ou implicites – depuis la phrase *Je veux que vous sortiez* à une phrase nominale *À la porte !* ;

de plus, la communication peut se passer de tout élément linguistique, pour se réduire à un geste indiquant la porte, ou à l'« expulsion pure et simple du perturbateur » (*ibid.* : 41).

Il n'est pas difficile de reconnaître dans cette conception certaines évolutions de la linguistique des années 1960. Ainsi, BALLY peut être considéré comme un précurseur de BENVENISTE, dont plusieurs articles parleront de la subjectivité dans le langage. De même, les notions de *dictum* et de *modus* évoquent immanquablement la théorie des actes de langage de John AUSTIN (*How to do Things with Words ? – Quand dire, c'est faire*, 1962/1970), avec sa distinction entre *locution* et *illocution*, correspondant grosso modo au couple *dictum* et *modus*. La théorie de BALLY, née trente ans plus tôt, est en fait une pragmatique avant la lettre.

Le caractère à la fois social et psychologique du langage revient encore avec emphase chez Albert SECHEHAYE, collègue et ami de BALLY. Dans son ouvrage, *Essai sur la structure logique de la phrase*, publié en 1926, il réexamine la dichotomie saussurienne, *langue* et *parole*, à travers la structure de la phrase, ou avec l'expression de SECHEHAYE, la structure syntagmatique des combinaisons, opposée aux rapports associatifs des signes. Or, en cherchant dans la phrase – domaine à peine effleuré par SAUSSURE – une constitution logico-grammaticale, SECHEHAYE accentue l'aspect social et normatif de la langue, qui préside aux manifestations psychologiques de la parole des individus. Et pourtant, contrairement à la conception saussurienne qui donne à la parole une primauté chronologique mais réserve à la langue la primauté logique, SECHEHAYE pose un principe de subordination qui met la parole avant la langue, notamment « sous sa forme prégrammaticale » (1950 : 219).

Selon ce principe, SECHEHAYE construit son livre d'une manière surprenante au premier abord. Au lieu de centrer sa présentation sur le rapport entre le sujet et le prédicat d'une phrase « bien formée » – méthode courante des grammaires logiques –, il part de l'étude de la naissance de la phrase sous sa forme la plus simple, la phrase à un seul terme, comme on en trouve surtout dans le langage infantin. C'est là le domaine du prégrammatical et qui implique la psychologie individuelle, l'expression spontanée des émotions, conditionnée par les circonstances de la communication. Certes, *maman*, *bobo* sont des exclamations inanalysables qui s'interprètent selon la situation, mais

ce sont des phrases à part entière, car elles correspondent parfaitement à des situations particulières. Ce type de phrase va se complexifier ensuite par divers procédés, d'abord de coordination, ensuite de subordination, de prédication avec complémentations variées. La grammaire de SECHEHAYE n'aspire pas à donner une description formelle de ces structures syntagmatiques, mais à « mettre en lumière [...] l'ossature psychologique de la phrase constituée dans son expression grammaticale » (*ibid.* : 212). Elle vise donc plutôt à montrer certains aspects psychologiques des éléments de la phrase, tel le rapport entre les catégories de l'imagination – collective – et les classes de mots. En fait, ces problèmes étaient déjà traités dans plusieurs écrits de l'auteur, dont l'article « Les deux types de la phrase », paru en 1920, a reçu la critique très favorable d'Antoine MEILLET : « Voici que la théorie de la phrase commence à s'établir solidement » (MEILLET 1921 : 172). Or, cinq ans plus tard, cette théorie a fini par se réaliser dans un ouvrage montrant l'esprit original d'Albert SECHEHAYE, qui « cherche à retrouver [...] l'articulation du message du point de vue de la communication » (KISS 1987 : 65).

Au terme de ce bref parcours, concluons.

Les quatre théories évoquées ici ont apporté de belles contributions à la linguistique générale en voie de formation dans le premier tiers du XX^e siècle. Partis de l'enseignement saussurien, MEILLET, VENDRYÈS, BALLY et SECHEHAYE ont cependant choisi de dépasser cet enseignement, pour inclure dans la linguistique des domaines nouveaux, la sociologie et la psychologie. Sans leurs travaux, il serait impossible de comprendre certaines évolutions ultérieures de la linguistique.

Malgré ces innovations, pour au moins une trentaine d'années encore, jusqu'aux années 1960–1970, la linguistique a suivi un tout autre chemin. On se rappelle la dernière phrase du *Cours de linguistique générale* : « la linguistique a pour unique et véritable objet la langue envisagée en elle-même et pour elle-même » (SAUSSURE 1995 : 317). C'est en effet l'esprit de cette phrase, l'esprit d'immanence qui a déterminé la naissance du structuralisme, mouvement intellectuel et méthode scientifique, vite répandu en Europe et aux États-Unis. La linguistique saussurienne a inspiré ainsi le Cercle linguistique de Prague, l'École de Copenhague, voire l'École descriptiviste américaine. Mais c'est également dans la période post-saussurienne que les Formalistes russes ont proposé l'étude immanente de la littérature, que le

structuralisme a pénétré dans l'anthropologie, et que s'est formée la science autonome de la sémiologie.

Certes, l'essor du structuralisme a quelque peu obscurci l'orientation des travaux des linguistes parisiens et genevois. Et pourtant, s'ils avaient pu connaître les notes manuscrites de SAUSSURE, découvertes ces derniers temps, ils se seraient vus confirmés dans leurs idées, car ils y auraient trouvé maintes remarques concernant les aspects socio-psychologiques du langage et même les germes d'une analyse du discours. Qui plus est, VENDRYÈS, en lecteur attentif du *Cours*, en a déjà emporté « la forte impression que la linguistique est essentiellement une science sociologique » (VENDRYÈS 1921 : 624). – En effet, les grands esprits se retrouvent, même sans le savoir.

BIBLIOGRAPHIE

- AUSTIN, John L., 2002 [1^{re} éd. : 1962]. *Quand dire, c'est faire*. Trad. de l'anglais par Gilles Lane. Paris : Seuil, Coll. « Points/Essais » (= Paris : Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1970). [Titre original : *How to do Things with Words*. Oxford : Oxford University Press].
- BALLY, Charles, 1950³ [1^{re} éd. : 1932]. *Linguistique générale et linguistique française*. Berne : A. Francke S. A.
- BALLY, Charles, 1951³ [1^{re} éd. : 1909]. *Traité de stylistique française I–II*. Genève – Paris : Librairie Georg & C^{ie} S. A. – Librairie C. Klincksieck.
- BENVENISTE, Émile, 1966, 1974. *Problèmes de linguistique générale I–II*. Paris : Gallimard.
- BRUNOT, Ferdinand, 1905–1939. *Histoire de la langue française des origines à nos jours I–XI*. Paris : Armand Colin (Tomes XII et XIII par Charles Bruneau).
- DAMOURETTE, Jacques, PICHON, Édouard, 1911–1952. *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française I–VII* et Table analytique. Paris : D'Artrey.
- ERNOUT, Alfred, MEILLET, Antoine, 1979⁴ [1^{re} éd. : 1932]. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris : Klincksieck.
- GRAMMONT, Maurice, 1924. Notes de phonétique générale – VIII. L'assimilation. In : *Bulletin de la Société de linguistique de Paris XXIV* (1923), n° 73, pp. 1–109.

- KISS Sándor, 1987. Le traitement des fonctions de la phrase simple dans la linguistique française entre 1950 et 1965. In : Sándor Kiss – Franciska SKUTTA. *Analyse grammaticale – Analyse narrative*. Debrecen : Kossuth Lajos Tudományegyetem (= *Studia Romanica*, Ser. Linguistica, Fasc. V), pp. 5–70.
- MEILLET, Antoine, 1921. Compte rendu de l'article 'Les deux types de la phrase' d'Albert Sechehaye (article paru dans *Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier*. Genève : Éd. Sonor, 1920). In : *Bulletin de la Société de linguistique de Paris XXII* (1921), n° 69, pp. 171–173.
- MEILLET, Antoine, 1948 [1^{re} éd. : 1921]. *Linguistique historique et linguistique générale* I. Paris : Champion.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 1987 [1^{re} éd. : 1879]. *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*. Hildesheim – Zürich – New York : Georg Olms Verlag.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 1995 [1^{re} éd. : 1916]. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique préparée par Tullio de Mauro. Postface et traduction de l'italien des notes et commentaires de Tullio de Mauro par Louis-Jean Calvet. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- SECHEHAYE, Albert, 1950 [1^{re} éd. : 1926]. *Essai sur la structure logique de la phrase*. Paris : Champion.
- TESNIÈRE, Lucien, 1959. *Éléments de syntaxe structurale*. Paris : Klincksieck.
- VENDRYÈS, Joseph, 1921. Le caractère social du langage et la doctrine de F. de Saussure. In : *Journal de psychologie normale et pathologique XVIII^e année* (1921), pp. 617–624.
- VENDRYÈS, Joseph, 1968 [1^{re} éd. : 1921]. *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*. Paris : Albin Michel.

LES DICTIONNAIRES FRANÇAIS–HONGROIS DU XIX^E SIÈCLE HUIT DICTIONNAIRES OUBLIÉS

Gábor TILLINGER
Université d'Uppsala, Suède

Résumé : L'objectif principal de cet article consiste à présenter l'histoire et les caractéristiques des premiers dictionnaires français–hongrois. Le premier a été publié en 1844, suivi dans le même siècle par sept autres ouvrages d'auteurs différents. L'article discute les tendances dans le développement (qui n'est pas toujours synonyme d'une amélioration) de la microstructure. Une attention particulière est portée à la quantité et à la qualité des exemples d'usage fournis par certains articles des dictionnaires.

Mots-clés : lexicographie ; dictionnaires ; microstructure ; exemples d'usage ; lexicologie

The French–Hungarian Dictionaries of the 19th Century: Eight forgotten dictionaries – abstract: The main aim of this paper is to present the history and the characteristics of the first French–Hungarian dictionaries. The first one was published in 1844, followed in the same century by seven other works by different authors. The paper discusses the tendencies in the development (that is not always equal to an improvement) of the microstructure from one dictionary to another. Special attention is paid to the quantity and quality of the usage examples provided by certain entries of these dictionaries.

Keywords: lexicography; dictionaries; microstructure; usage examples; lexicology.

1. Introduction : Arrière-plan et objectifs

Les dictionnaires français–hongrois du XIX^e siècle – quasi inconnus même parmi les philologues – servent rarement de sujet à des recherches, ils sont presque complètement disparus dans les oubliettes de l’Histoire. C’est la raison pour laquelle notre but consiste à faire le panorama des dictionnaires français–hongrois parus avant le début du XX^e siècle – compte tenu seulement des véritables dictionnaires, sans mentionner les listes de vocabulaire parues dans certains manuels de grammaire ou les guides de conversation. Nous présenterons uniquement les dictionnaires « généraux » bilingues ; les ouvrages traitant d’un lexique spécialisé ne font donc pas partie de cette étude. Outre la présentation générale des dictionnaires, nous avons également pour objectifs de décrire les traits caractéristiques de la microstructure des ouvrages présentés, ainsi que de faire une analyse comparative de la quantité des exemples d’usage fournis par les dictionnaires en question.

Notre liste des dictionnaires a été déterminée par les bibliographies de SÁGI (1922), de JEZERNICZKY (1933) et de MAGAY (2011), et elle comprend les ouvrages suivants : KISS 1844, BABOS – MOLÉ 1865, THIBAUT 1873, MÁRTONFFY 1879, POKORNY 1880–1881, KÖNNYE 1891, CARRIER 1891 et UJVÁRY 1898. Nous présentons ces dictionnaires dans des sections séparées.

2. Kiss 1844

Le dictionnaire de MIHÁLY KISS (ou MICHEL KISS selon la page de titre française) est le premier véritable dictionnaire bilingue avec le français en tant que langue source et le hongrois comme langue cible. Avant 1844, il existait quelques grammaires, ainsi que d’autres ouvrages plurilingues qui, entre autres, comprenaient des listes de vocabulaire avec des équivalents français et hongrois, mais c’est l’ouvrage de KISS qui est un véritable dictionnaire incluant seulement le français et le hongrois (voir p. ex. SÁGI 1922 et JEZERNICZKY 1933).

Selon la page de titre, l’ouvrage s’intitule *Nouveau dictionnaire de poche français–hongrois et hongrois–français*. L’épithète « nouveau » peut paraître surprenant, étant donné que c’est le premier dictionnaire français–hongrois.

Dans ce cas, – tout comme dans le cas de plusieurs ouvrages publiés avant le XX^e siècle – le mot « nouveau » indique la nouveauté de l'ouvrage dans le sens où il s'agit soit d'une œuvre auparavant inexistante, soit d'une publication récente. Cette épithète ne s'utilisait pas forcément pour indiquer la nouvelle édition d'un livre, et, en quelque sorte, c'était aussi un moyen de la part de la maison d'édition d'attirer l'attention des clients.

Vu le titre, on s'attendrait à deux parties différentes (français–hongrois et hongrois–français) parues dans un même volume, ou bien au moins publiées parallèlement, en la même année, mais la partie hongrois–français a paru quatre ans plus tard, en 1848, rédigée par IGNÁCZ KARÁDY (IGNACE KARÁDY). KARÁDY mentionne dans sa préface courte, écrite seulement en hongrois, que l'éditeur lui a confié la rédaction de la partie hongrois–français, puisque KISS n'avait pas continué son travail – peut-être en raison de certains empêchements, ajoute-t-il – et l'éditeur souhaitait publier la seconde partie le plus tôt possible.

Dans la partie français–hongrois, on ne trouve aucune préface, aucune information sur le travail de la rédaction. On ne peut que supposer que KISS s'est servi de dictionnaires français–allemand en tant que point de départ, mais cela n'est pas sûr du tout. D'ailleurs, on ne peut rien savoir sur les sources de KARÁDY non plus.

Il est aussi intéressant de remarquer qu'aucun exemplaire de la première édition n'est accessible en Hongrie, même la Bibliothèque nationale de Hongrie ne possède que la deuxième édition de 1852, les deux parties étant alors republiées en même temps – il s'agit d'ailleurs d'une simple réimpression, le contenu des deux éditions est identique. Nous avons travaillé avec une copie de la première édition issue de British Museum.

Selon certaines sources, par exemple selon JEAN PERROT (1992 : 95), il existerait une troisième édition aussi, parue en 1865, mais nous n'en avons trouvé aucune trace. Ce fait a été également souligné dans un article par DÁVID SZABÓ (2011 : 80). SZABÓ se posait la question de savoir s'il s'agissait du même dictionnaire que celui de BABOS (présenté dans la section suivante). PERROT en écrit ainsi – à propos des dictionnaires français–hongrois antérieurs à celui de SAUVAGEOT (paru en 1932) :

Il avait existé plusieurs dictionnaires hongrois-français et français-hongrois dont certains étaient très estimables, notamment celui de KISS et KARÁDY qu'avait publié l'éditeur Heckenast à Pest et dont il faut en particulier citer la troisième édition « revue et considérablement augmentée », publiée en 1865 par BABOS Kálmán sous le titre de *Nouveau dictionnaire hongrois-français et français-hongrois* d'après les ouvrages publiées [sic] jusqu'à ce jour. (PERROT 1992 : 95)

Il semble que PERROT a pris le dictionnaire d'ailleurs rédigé – et non seulement « publié » – par BABOS pour une troisième édition du dictionnaire de KISS et de KARÁDY. La page de titre de l'ouvrage de BABOS inclut l'inscription « Troisième édition revue et considérablement augmentée », ce qui est aussi une source de confusion, sachant que l'ouvrage en question est le premier dictionnaire français-hongrois rédigé par BABOS. En revanche, si l'on lit attentivement la préface de BABOS, on peut mieux comprendre la situation. BABOS explique clairement que son œuvre n'a rien à voir avec les deux éditions du dictionnaire de KISS (et de KARÁDY). Comme BABOS l'explique, la formulation « troisième édition » est due au fait que l'éditeur de son dictionnaire (notamment GUSTAVE HECKENAST – en hongrois : HECKENAST GUSZTÁV) est le même que celui des deux éditions de KISS. Selon cette explication, la troisième édition mystérieuse du dictionnaire de KISS est en réalité la première édition du dictionnaire de BABOS – soit la troisième édition d'un dictionnaire français-hongrois et hongrois-français chez HECKENAST.

Malheureusement, on ne peut pas savoir pour quelles raisons est-ce le dictionnaire de KISS et de KARÁDY que PERROT considérait comme le plus estimable parmi les ouvrages parus avant le dictionnaire de SAUVAGEOT. Il faut aussi remarquer que PERROT ne cite pas correctement le titre (ou plutôt le sous-titre) de l'ouvrage rédigé par BABOS – pour le sous-titre correct et complet voir la section suivante sur le dictionnaire BABOS – MOLÉ.

Si l'on analyse la microstructure du dictionnaire de KISS, on peut constater que parmi les équivalents, les verbes hongrois sont indiqués à l'indicatif présent (de la conjugaison appelée « indéfinie » ou « générale ») de la 3^e personne du singulier, ce qui est la norme dans les dictionnaires hongrois de nos jours depuis une centaine d'années, mais à l'époque, ce n'était pas ainsi. Dans les

tout premiers dictionnaires hongrois, surtout dans les bilingues en paire avec le latin, on trouve les verbes hongrois à la 1^{ère} personne du singulier, alors que les ouvrages où le hongrois est en paire avec l'allemand, les verbes hongrois se présentent d'habitude à l'infinitif. Ce sont aussi des infinitifs qui apparaissent dans les dictionnaires français–hongrois du XIX^e siècle, mais pas chez KISS. En même temps, il y a une entrée, notamment **avoir**, où KISS donne aussi un infinitif hongrois (*lenni* outre la forme conjuguée *van*), mais tout cela en vain, car les équivalents hongrois restent défectifs, étant donné qu'ils signifient simplement 'être'. Il est à remarquer que KISS – toujours dans le même article – donne également l'infinitif allemand *haben* en tant qu'équivalent.

Pour les mots homonymiques, dans les cas où l'infinitif français s'utilise également en tant que nom, on trouve parfois des entrées séparées (p. ex. **aller**, **avoir** et **pouvoir**), alors que d'autres fois les homonymes sont traités à l'intérieur d'un même article (**devoir** ou **être**). D'ailleurs, justement dans le cas d'**avoir** et de **devoir**, il aurait été fort souhaitable de fournir plusieurs exemples, puisque le hongrois exprime les sens principaux de ces verbes français d'une manière complètement différente.

Si l'ouvrage de KISS s'intitule « dictionnaire de poche », cela ne s'explique pas par le nombre des entrées (dont il y a environ 22–24 mille), mais surtout par la pauvreté des articles au sujet du nombre des exemples d'usage. L'insuffisance des équivalents et l'absence presque totale des exemples devaient rendre l'utilisation de ce dictionnaire vraiment difficile, même aux Hongrois à qui cet ouvrage a probablement été destiné.

Pour ce qui est de la personne de KISS, on ne sait presque rien sur lui. En revanche, on peut savoir que KARÁDY était professeur de langue et traducteur, et, dans les années 1850, il était l'éducateur des fils de l'homme politique hongrois LAJOS KOSSUTH. KARÁDY les a suivis en Angleterre et en France où les garçons faisaient leurs études en exil après la révolution de 1848–1849. À la suite d'une longue maladie cardiaque, il est mort au bord d'un navire à vapeur en route vers les États-Unis en 1858.

3. BABOS – MOLÉ 1865

Le dictionnaire qui apparaît en 1865 est donc rédigé par KÁLMÁN BABOS (1825–1892), juriste et juge, ayant apparemment une connaissance approfondie de la langue française. Son nom ne figure pas sur la page de titre de la partie français–hongrois (bien que ce soit le « tome premier »), on ne le trouve que dans le « tome second », soit la partie hongrois–français. On y trouve également la forme francisée de son nom : COLOMAN BABOS. Curieusement, c'est aussi dans la partie hongrois–français que l'on peut trouver une préface, seulement en langue hongroise, écrite par BABOS, grâce à laquelle on peut apprendre qu'il était le rédacteur des deux parties.

Dans sa préface, BABOS mentionne deux dictionnaires dont il s'est servi au cours de la rédaction de la partie hongrois–français : la deuxième édition du dictionnaire hongrois et allemand de MÓR BALLAGI (nous précisons que c'est le dictionnaire hongrois–allemand et allemand–hongrois de BALLAGI, ouvrage publié en 1847–1848, les deux parties dans des volumes séparés, le nom de l'auteur dans le dictionnaire étant MÓRICZ BLOCH) et le dictionnaire allemand–français de SCHUSTER (il s'agit probablement de l'édition de 1848 ou de 1855). Comme BABOS l'écrit, il a employé ces dictionnaires de façon presque exclusive au cours de la rédaction de la partie hongrois–français de son dictionnaire, et il a complètement réécrit le dictionnaire, indépendamment du dictionnaire de KISS et de KARÁDY. En revanche, il n'écrit rien à propos de la partie français–hongrois, ce qui est plus que surprenant si l'on considère l'information sur la page de titre : « Nouveau dictionnaire français–hongrois et hongrois–français d'après les meilleurs ouvrages publiées [sic] jusqu'à ce jour et spécialement d'après le dictionnaire français de Molé » – soit le titre complet de l'ouvrage. Ce que l'on ne peut pas donc savoir, c'est qu'à quel point BABOS s'est servi de l'ouvrage de MOLÉ – mentionné seulement sur la page de titre. En même temps, d'autres questions surgissent. De quel dictionnaire de MOLÉ s'agit-il exactement ? Qui est-ce qui se cache derrière le nom de MOLÉ ? On ne trouve aucune réponse à ces questions dans l'ouvrage de BABOS.

Si l'on considère la préface du dictionnaire français–hongrois de GYULA THEISZ (publié en 1902 ou en 1903 – la préface signée par l'auteur date de décembre 1902, mais certaines bibliographies indiquent 1903 pour la parution) – dans laquelle THEISZ prétend que tous les dictionnaires français–

hongrois antérieurs au sien ont été basés sur des dictionnaires allemands (voire même qu'ils étaient les copies de certains dictionnaires allemands) – ce « dictionnaire français de Molé » doit être un dictionnaire français–allemand. D'ailleurs, le nom de MOLÉ apparaît parfois sous la forme « A. Molé » en tant que l'auteur de plusieurs dictionnaires français, dont le plus remarquable du point de vue de l'allemand (en raison de son volume et de son contenu) est le *Nouveau dictionnaire français–allemand et allemand–français à l'usage de tous les états*, paru pour la première fois en 1841 (BRAY 2000 : 175). Ce dictionnaire de MOLÉ a eu 23 éditions jusqu'en 1865 (la 42^e édition a paru en 1900 !), il est donc impossible de savoir de quelle édition BABOS s'est servi – si c'est bien l'ouvrage de MOLÉ utilisé par BABOS. En même temps, il faut aussi remarquer que les rééditions de ce dictionnaire (comme c'était souvent le cas dans la seconde moitié du XIX^e siècle) étaient des réimpressions par stéréotypage (BRAY 2000 : 168), le contenu n'ayant pas ainsi été altéré. Il existe une version abrégée de ce dictionnaire (*Nouveau dictionnaire de poche français–allemand et allemand–français à l'usage des écoles*), dont la première édition a été publiée en 1844 (BRAY 2000 : 175), mais, à notre avis, il est peu probable que ce soit l'ouvrage employé par BABOS. Le dictionnaire de BABOS – MOLÉ n'a eu d'ailleurs qu'une seule édition.

Pour ce qui est de la microstructure dans le dictionnaire de BABOS, les verbes hongrois (servant d'équivalents) sont indiqués à l'infinitif, ce qui suit la norme des dictionnaires allemand–hongrois de l'époque, et l'homonymie éventuelle est toujours traitée à l'intérieur d'une même entrée. Dans certains articles, il n'est pas toujours clair comment il faut comprendre certains exemples, car BABOS n'y ajoute aucune marque d'usage désignant le champ d'emploi de l'exemple. Dans l'article **aller**, par exemple, on trouve *de combien allez-vous* [?], mais cette question est difficilement interprétable, si l'on ne sait pas qu'il faudrait penser à un jeu de cartes (auquel on joue en argent) – cette question peut donc s'utiliser en parlant de ce que l'on hasarde au jeu. (Cet exemple figure également dans les différentes éditions du Dictionnaire de l'Académie française, mais il a été légèrement modifié dans la 9^e édition publiée à partir de 1992 : *De combien y allez-vous ?*) Quant à **avoir**, le sens principal 'posséder' est aussi mal rendu que dans le dictionnaire de KISS, les simples équivalents étant insuffisants. De plus, les exemples *avoir chaud* et *avoir froid* sont mal traduits, puisque les équivalents hongrois signifient 'être chaud/froid'.

Tout compte fait, du point de vue de la microstructure, le dictionnaire de BABOS est beaucoup plus conséquent que celui de KISS. Au niveau du nombre des entrées, l'ouvrage de BABOS avec ses plus de 30 mille entrées est un ouvrage considérablement plus volumineux que le KISS. On trouve plus d'exemples chez BABOS, mais leur nombre est loin d'être suffisant. Le dictionnaire de BABOS a été probablement destiné aux Hongrois, mais même eux, ils devaient avoir du mal à tout « décoder » en raison de l'insuffisance des équivalents et des exemples dans certains cas.

4. THIBAUT 1873

En 1873 a paru la première édition de l'ouvrage intitulé *Nouveau dictionnaire français–hongrois et hongrois–français d'après le nouveau dictionnaire de M. A. Thibaut*, dont le premier tome est la partie français–hongrois. Le titre hongrois révèle qu'il s'agit d'un « dictionnaire de poche » de petit format. Cet ouvrage a connu de nombreuses éditions plus tard, mais l'année de la parution n'est jamais indiquée. Le rédacteur ou les rédacteurs de l'édition hongroise reste(nt) inconnu(s), et rien n'indique quel dictionnaire de THIBAUT a servi de base pour cet ouvrage.

On peut rencontrer le nom de M. A. THIBAUT en tant que l'auteur de plusieurs dictionnaires français–allemand, et, selon des chercheurs allemands, il s'agirait d'un pseudonyme qui cache l'auteur allemand JOHANN GOTTFRIED HAAS (1737–1815). Les pseudonymes étaient très à la mode à l'époque parmi les auteurs de dictionnaires. C'étaient souvent les éditeurs qui ont pris la décision de changer le nom de l'auteur, ou bien dans l'espoir de meilleurs chiffres de vente, ou bien dans le but de cacher la personne du rédacteur pour que d'autres éditeurs ne puissent pas le contacter.

Il est donc fort probable que cet ouvrage est la traduction d'un dictionnaire français–allemand. Vu le temps écoulé entre la date de la mort de l'auteur et la date de la parution de la première édition hongroise, on peut douter de l'actualité et de la fiabilité de ce dictionnaire. Le nombre des entrées est relativement élevé (par rapport à un dictionnaire de poche), aux alentours de 27–29 mille, mais la structure et la pauvreté des articles concernant les exemples reflètent les caractéristiques des dictionnaires de petite taille. Les

articles sont donc pauvres en exemples, et les différents sens du mot-vedette ne sont pas présentés d'une façon bien structurée, les équivalents étant simplement énumérés. Il n'est pas surprenant que la prononciation des mots-vedettes n'est pas indiquée non plus.

5. MÁRTONFFY 1879

Le dictionnaire paru en 1879 a été rédigé par FRIGYES (FRÉDÉRIC) MÁRTONFFY (1825–1895), écrivain, traducteur, journaliste, lieutenant dans l'armée.

Au sujet de ses sources, MÁRTONFFY n'écrit dans sa préface qu'une seule phrase que nous citons ici :

Notre ouvrage renferme dans ses deux parties la nomenclature de tous les mots usuels des deux langues, puisée pour la partie française dans les meilleurs ouvrages anciens et modernes, et surtout dans le Dictionnaire de l'Académie et celui des difficultés de la langue française ; et pour la partie hongroise dans les œuvres de M. Dr. MAURICE BALLAGI.

MÁRTONFFY affirme donc qu'il a utilisé les meilleurs ouvrages français et hongrois, mais on ne peut pas savoir comment et à quel point. De plus, outre la question des différentes éditions qu'il ne précise pas non plus, on ne peut pas être sûr de quel dictionnaire « des difficultés de la langue française » il s'agit. On ne peut que se demander si MÁRTONFFY pense à l'ouvrage de PIERRE-CLAUDE-VICTOR BOISTE (paru en 1828) ou à celui de JEAN-CHARLES LAVEAUX (dont la première édition a été publiée en 1818, suivie par des éditions revues, corrigées et augmentées, la deuxième en 1822, la troisième en 1846 et la quatrième en 1873). Ce qui est sûr et certain, c'est que MÁRTONFFY ne fait mention d'aucun dictionnaire français–allemand employé.

En ce qui concerne le nombre des entrées, le dictionnaire de MÁRTONFFY contient plus de 40 mille mots-vedettes. La partie hongrois–français a été rédigée par BABOS – soit la 2^e édition de la partie hongrois–français de son dictionnaire de 1865. Le dictionnaire de MÁRTONFFY n'a eu qu'une seule édition.

Ce qui est novateur et fort appréciable dans ce dictionnaire, c'est que la prononciation des lemmes français est indiquée entre parenthèses après les mots-vedettes. Même s'il ne s'agit que d'une prononciation approximative, cela devait représenter une grande aide aux utilisateurs hongrois. Une autre innovation de MÁRTONFFY, c'est que les différents sens et les différents types de fonction du lemme sont numérotés, ce qui facilite l'orientation à l'intérieur des articles. En revanche, le numérotage manque parfois de logique – voir p. ex. dans l'article **aller** (sous les numéros 7 et 14). Sous le numéro 7, on trouve les exemples suivants : *il y va avec prudence ; je vais lui écrire ; voyons ce qu'il va dire ; aller voir q. ; n'allez pas croire*. Cinq exemples, dont seulement deux (notamment le deuxième et le troisième) représentent un sens / une fonction identique du point de vue de l'usage du mot-vedette – le verbe *aller* est alors utilisé en tant que verbe auxiliaire pour former le futur proche. Les trois autres exemples n'ont rien de commun au niveau de la sémantique du mot-vedette – ni du point de vue de la fonction auxiliaire mentionnée, ni comparé l'un à l'autre. Sous le numéro 14, on trouve trois exemples : *il s'en va 2 heures ; comment vous va ? ; cela va bien*. Dans les deux derniers, le sens du verbe **aller** est identique, en revanche, le premier exemple (avec la forme pronominale « s'en va ») ne peut pas être sémantiquement lié aux deux autres. D'ailleurs, même si les deux premiers exemples peuvent sembler étranges, il paraît qu'ils étaient bien en usage à l'époque. Entre autres, dans la 6^e édition du Dictionnaire de l'Académie française (datant de 1835), on peut trouver l'exemple *Il s'en va onze heures*. Dans ce cas, l'usage de la forme verbale invariable au singulier (*il s'en va*) est comparable à l'expression de type *il est onze heures*. En ce qui concerne le deuxième exemple, il se présente sous la forme *Comment vous en va ?* dans la 6^e édition déjà mentionnée du Dictionnaire de l'Académie française, mais la forme exacte *Comment vous va ?* est aussi fournie par d'autres ouvrages, tels que le dictionnaire d'ANTOINE FURETIÈRE. Ce qui fait que cette expression semble anormale est sans doute le manque d'un sujet tel que *cela*, alors que le pronom *vous* s'utilise ici en tant que complément d'objet indirect (cf. catalan *Com et va?* *'Comment te va ?' = 'Comment ça te va ? / Comment ça va avec toi ?').

Le dictionnaire de MÁRTONFFY est beaucoup plus riche en exemples que les dictionnaires précédents, mais – comme nous l'avons montré – la structuration des exemples n'est pas toujours bien organisée. De plus, certains

exemples sont d'un caractère particulier. C'est dans l'article **aller** que l'on trouve un exemple vraiment curieux (sous le numéro 15) : *allez-vous par terre ou par mer ?*, une question qui signifierait « mangez-vous de la viande ou non ? » selon MÁRTONFFY. À notre avis, il s'agit d'un hapax intéressant, nous n'avons trouvé aucune trace de cette expression dans d'autres dictionnaires français. S'agirait-il d'une image métaphorique où la *terre* représenterait tout ce qui est viande, alors que la *mer* signifierait les poissons, comme si l'on disait « prenez-vous / mangez-vous de la viande ou du poisson ? » ?

6. POKORNY 1880–1881

L'auteur du dictionnaire français–hongrois paru en 1880–1881 est JENŐ ÁRMIN POKORNY (EUGÈNE ARMAND POKORNY sur la page de titre française), avocat et journaliste dans la ville de Balassagyarmat, aussi connu sous le nom de famille POGÁNY. Il est né en 1850, et il s'est suicidé en 1886.

Dans sa préface (écrite seulement en hongrois), POKORNY affirme que les autres dictionnaires français–hongrois, parus avant le sien, n'offrent que de simples « nomenclatures », plus ou moins volumineuses. Comme il écrit, présenter des mots-vedettes accompagnés de simples équivalents peut rendre l'utilisation d'un dictionnaire confuse. Selon lui, c'est aussi la raison pour laquelle les dictionnaires français–allemand étaient tellement populaires en Hongrie à l'époque. Son but était donc de créer un dictionnaire français–hongrois et hongrois–français grâce auquel les dictionnaires allemands ne seraient plus indispensables. POKORNY met en relief la présence des exemples d'usage (ayant pour but d'illustrer aussi bien des expressions figées que de différents styles) et des informations grammaticales dans son dictionnaire.

Au sujet de ses sources, POKORNY mentionne qu'il s'est servi des ouvrages français « les plus récents et les plus renommés », tels que « le Dictionnaire de l'Académie, les dictionnaires de Littré, de Poitèvin et de Landais, mais surtout le Bescherelle ». Malheureusement, il n'indique pas les données exactes de ces ouvrages, même pas leurs titres. Il écrit aussi que c'était à l'aide du « dictionnaire de SACHS (Toussaint-Langenscheit [sic]), tant recherché en Allemagne » qu'il a structuré son dictionnaire, mais il ne précise pas à quel point et de quelle façon il l'a employé, et, tout comme dans le cas des

autres ouvrages, il ne précise pas les données bibliographiques. On ne peut que supposer que POKORNY se réfère au *Dictionnaire encyclopédique français-allemand et allemand-français* par KARL SACHS et CÉSAIRE VILLATTE.

Le nombre des entrées du dictionnaire de POKORNY dépasse les 50 mille. Cet ouvrage a été publié en trois volumes (les deux premiers en 1880, suivis du troisième en 1881), et il a connu quatre éditions – la première de 1880–1881 chez Frigyes Rautmann (Frédéric Rautmann), la deuxième de 1881 chez Wilckens et Waidl, la troisième de 1885 chez Pallas, et une quatrième toujours chez Pallas en 1892 (à l’occasion de la parution des deux volumes de la partie hongrois–français en 1891–1892).

Quant à la microstructure, les mots-vedettes sont suivis par une prononciation approximative entre parenthèses comme dans le dictionnaire de MÁRTONFFY. POKORNY – tout comme MÁRTONFFY – a numéroté les sens / les types de fonctions. Ce qui est une nouveauté, c’est que dans certains articles, pour certains sens du mot-vedette français, on trouve non seulement des équivalents hongrois, mais aussi des explications courtes en hongrois, qui peuvent aider les utilisateurs du dictionnaire à pouvoir mieux décoder un sens donné du mot-vedette. Ces explications manquaient dans les ouvrages précédents. Un autre élément nouveau et unique de certaines entrées est l’indication des antonymes éventuels. POKORNY donne parfois même des synonymes et des homophones. Les mots homonymiques éventuels apparaissent comme des entrées à part. Même si POKORNY est novateur à plusieurs égards, les verbes hongrois en tant qu’équivalents des mots-vedettes verbaux français apparaissent à l’infinitif – comme dans les autres dictionnaires du siècle parus après celui de Kiss.

En ce qui concerne la quantité des exemples, le dictionnaire de POKORNY est beaucoup plus riche que les dictionnaires de ses prédécesseurs. On trouve bien plus d’exemples dans les articles. P. ex. sous **aller** on en trouve 99, mais pour d’autres verbes, ce chiffre dépasse les cent – il y en a 140 pour **prendre** et 172 pour **faire**, une quantité comparable à celle de certains dictionnaires de grand format de nos jours.

La microstructure a donc beaucoup évolué, et les articles fournissent beaucoup plus d’informations sur les mots-vedettes et leur usage. En même temps, on peut identifier plusieurs points faibles, tels que la structuration des sens (surtout quand ils sont nombreux) et la typographie trompeuse des

explications relatives aux différents sens du mot-vedette – ces explications ayant la même apparence en italique que les équivalents « primaires » du mot-vedette, alors que les équivalents « secondaires », soit les traductions des exemples d'usage, apparaissent différemment. Il faut aussi remarquer que le choix des exemples ne reflète pas les différences importantes entre la langue source et la langue cible (tout comme dans les ouvrages précédents), ce qui est certainement dû aux influences des dictionnaires français–allemand. De plus, dans le cas de nombreux articles, les équivalents sont toujours mal formulés, même erronés.

7. KÖNNYE 1891

En 1891 a paru le dictionnaire de poche – « dictionnaire manuel » selon la page de titre française – de NÁNDOR KÖNNYE (1850–1912), les parties français–hongrois et hongrois–français publiées dans un même volume. L'auteur – linguiste, professeur et journaliste – est aussi connu avec le prénom FERDINÁND. L'ouvrage a paru chez l'éditeur Eisler à Budapest, mais l'impression a été faite à Oradea (Arad en hongrois).

Le nombre des entrées n'atteint pas les 20 mille, et les articles sont très pauvres en exemples. La prononciation des mots-vedettes n'est pas indiquée, et, les différents sens n'étant pas numérotés, la présentation des équivalents reste non structurée.

8. CARRIER 1891

Dans la même année 1891 sort le dictionnaire français–hongrois de JOHN CARRIER (1858–1894), un professeur de langue d'origine suisse, né à Genève. Il s'agit de la seconde partie de son dictionnaire hongrois–français paru en 1884. Ces ouvrages ont été publiés par une petite maison d'édition locale à Győr (ville de résidence de l'auteur pendant quinze ans). Ce dictionnaire avait probablement un tirage modeste – comparé aux autres dictionnaires chez les maisons d'édition plus puissantes à Budapest. Cela doit être la raison pour laquelle le dictionnaire de CARRIER n'a jamais eu un grand écho.

Le nombre des entrées s'élève à 23–25 mille, et les exemples d'usage y sont relativement peu nombreux – même si plus nombreux que dans les dictionnaires de KISS, de BABOS – MOLÉ, de THIBAUT ou de KÖNNYE.

C'est le tirage modeste qui pourrait également expliquer le fait que ce dictionnaire est aujourd'hui une vraie rareté. En Hongrie, on peut le trouver dans deux bibliothèques seulement, et l'ouvrage est inconnu par les bouquinistes.

En même temps, ce qui est vraiment surprenant, c'est que ce dictionnaire apparaît dans la littérature hongroise de l'époque. Nous avons trouvé une nouvelle peu connue, écrite par le grand écrivain hongrois KÁLMÁN MIKSZÁTH, une nouvelle qui a un titre français, notamment *Aussi brebis* (publiée pour la première fois dans le journal *Pesti Hírlap* en 1897, ensuite dans le recueil intitulé *Öreg székér, fakó hám*, dont la première édition a vu le jour en 1901). Dans cette nouvelle, les fils du narrateur – le narrateur étant l'écrivain lui-même –, demandent à leur père d'acheter un dictionnaire hongrois–français pour eux, et l'écrivain envoie la bonne acheter le dictionnaire de CARRIER. Ce n'était pas donc un dictionnaire hongrois–français quelconque que MIKSZÁTH voulait acheter pour ses fils, et il précise cela même dans sa nouvelle. Les dictionnaires de CARRIER devaient donc être appréciés par les connaisseurs.

En effet, ce que l'on peut constater en lisant les articles de ce dictionnaire, c'est que les équivalents hongrois semblent être beaucoup plus fiables par rapport aux autres dictionnaires.

Les articles sont moyennement riches en exemples. Ce qui représente le plus grand défaut de cet ouvrage, c'est le manque de la structuration des équivalents – les différents sens du mot-vedette n'étant pas numérotés. Outre cela, la prononciation des mots-vedettes n'est pas indiquée non plus.

À propos de la vie de CARRIER, il est intéressant de remarquer qu'il est mort avec sa femme dans un accident de bateau à voile sur le Danube près de la ville de Győr en 1894.

9. UJVÁRY 1898

En 1898 a été publié le dictionnaire de poche de BÉLA UJVÁRY (1852–1926), un directeur de lycée, écrivain et rédacteur, sous le titre de *Franczia és magyar zsebszótár : Tekintettel a két nyelv szólásaira*.

Il s'agit d'un dictionnaire de poche, de petit format. Le nombre des entrées est autour de 10 mille, mais ce chiffre est trompeur. En réalité, l'auteur a regroupé autour d'un terme vedette placé en entrée les dérivés et les composés qui, par leur sens, se rattachent étroitement à lui. Ainsi certaines unités lexicales ayant la même racine sont traitées dans un même article. Si l'on y compte les unités lexicales, leur nombre s'élève à 30 mille.

Au sujet du nombre des exemples, le dictionnaire d'UJVÁRY n'est pas plus riche que le dictionnaire de CARRIER. Tout comme dans ce dernier, la présentation des équivalents n'est pas structurée, on ne trouve pas de numérotage pour les différents sens du mot-vedette dans cet ouvrage non plus, et la prononciation des mots-vedettes manque également.

10. Analyse comparative de la quantité des exemples

Nous avons examiné des articles présentant des verbes fréquents et sémantiquement surchargés, notamment **aller**, **avoir**, **devoir**, **être**, **faire**, **laisser**, **mettre**, **pouvoir**, **prendre**, **rendre** et **venir**, soit des mots-vedettes dont l'emploi est le plus souvent illustré par nombreux exemples d'usage – aussi bien en raison de la polysémie qu'en raison de la fréquence élevée de ces verbes dans de différents contextes. Nous avons compté le nombre des différents types d'exemples d'usage dans ces articles, exemples qui sont censés illustrer l'usage d'un mot-vedette.

Pour ce qui est de la définition du terme « exemple », les interprétations sont nombreuses, il n'existe pas de convention unanime. Nous continuons à nous servir d'une terminologie plutôt classique, proche de celle suivie par BO SVENSÉN (2009) : il s'agit donc de tous les éléments supplémentaires dans la langue source qui comprennent une certaine forme du mot-vedette, ayant pour but d'illustrer l'usage du mot-vedette en question par rapport à un sens donné, ou bien de présenter une unité lexicale complexe, une collocation, une locution, etc., comprenant une certaine forme du mot-vedette.

Le Tableau 1 présente les résultats de notre analyse en indiquant le nombre des exemples dans les articles choisis des dictionnaires parus entre 1844 et 1898.

Les chiffres attestent clairement que le dictionnaire de POKORNY est de loin le plus riche en exemples parmi les dictionnaires français–hongrois du XIX^e

siècle, ayant 756 exemples au total pour les 11 articles analysés, suivi par le dictionnaire de MÁRTONFFY, dans lequel les mêmes 11 articles comprennent 247 exemples. Rappelons-nous que ces deux ouvrages sont également les plus volumineux, contenant le plus d'entrées parmi les dictionnaires étudiés. En troisième position, on trouve le dictionnaire d'UJVÁRY avec 126 exemples et celui de CARRIER avec 121 exemples – ces deux ouvrages étant donc à mi-chemin entre les dictionnaires de MÁRTONFFY, de BABOS (71 exemples), de KÖNNYE (62 exemples) et de THIBAUT (54 exemples). Et, puisque parfois les premiers seront les derniers, le dictionnaire de KISS avec ses 7 exemples s'avère clairement le plus pauvre en exemples.

	Kiss 1844	Babos 1865	Thibaut 1873	Mártonffy 1879	Pokorny 1880-81	Könnye 1891	Carrier 1891	Ujváry 1898
aller	4	32	27	39	99	8	13	20
avoir	1	9	5	13	33	0	0	12
devoir	0	0	0	5	15	0	4	3
être	0	0	0	6	77	9	4	13
faire	0	2	2	46	172	19	20	16
laisser	0	0	0	4	15	2	2	6
mettre	1	1	1	27	83	5	13	16
pouvoir	0	2	2	7	22	0	2	7
prendre	0	5	5	61	140	13	35	17
rendre	1	5	4	22	35	4	18	5
venir	0	15	8	17	65	2	10	11

Tableau 1. Le nombre des exemples dans les articles choisis des dictionnaires étudiés

11. Conclusion

Après avoir fait le bilan des premiers dictionnaires français–hongrois du XIX^e siècle, on peut constater que parmi les dictionnaires bilingues incluant le hongrois, le premier dictionnaire français (notamment l'ouvrage de KISS datant de 1844) n'a été précédé que par des dictionnaires latins (parmi lesquels le premier ouvrage entier dont on a connaissance date de 1604) et des dictionnaires allemands (le premier datant de 1788) – voir p. ex. dans la bibliographie de SÁGI (1922). Cela s'explique, bien évidemment, par le rôle du latin et de l'allemand dans la vie publique, politique et culturelle de la Hongrie des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Le fait que le français ait pu acquérir la troisième place devant d'autres langues considérées comme « importantes » – telles que l'anglais, le russe ou l'italien – est certainement dû à son statut culturel dans toute l'Europe de l'époque. De plus, cela est également confirmé par le nombre relativement élevé des dictionnaires français–hongrois publiés pendant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Comme nous l'avons montré, la microstructure des dictionnaires a beaucoup évolué au cours de quelques décennies. Vers la fin du XIX^e siècle, dans le choix des équivalents, l'influence évidente et contestée des dictionnaires allemands a aussi marqué une tendance – même si lente – à la baisse (voir p. ex. le dictionnaire de CARRIER). Les ouvrages de MÁRTONFFY et de POKORNY ont introduit des innovations lexicographiques significatives, telles que l'indication de la prononciation du mot-vedette, qui aurait été appréciée même dans les dictionnaires du XX^e siècle, mais il a fallu attendre la parution du dictionnaire français–hongrois remarquable de BÁRDOSI et SZABÓ (dont la première édition a vu le jour en 2007) dans lequel cette innovation réapparaît.

La quantité des exemples d'usage a considérablement augmenté au fil du temps, et elle a atteint un niveau très élevé dans le dictionnaire de POKORNY – une quantité comparable à celle contestée dans les grands dictionnaires du XX^e siècle.

Autant de qualités, d'innovations et de développements qui ont tous contribué à la naissance et au perfectionnement des dictionnaires à venir. Ces dictionnaires du XIX^e siècle représentent une valeur considérable dans l'histoire de la lexicographie franco-hongroise, c'est la raison pour laquelle nous avons essayé de leur rendre hommage dans cette étude.

BIBLIOGRAPHIE

- [BABOS, Kálmán], 1865. *Új franczia–magyar és magyar–franczia szótár. A legjobb kútfők különösen Molé franczia szótára szerint szerkesztve. Harmadik tetemesen bővített és javított kiadás. Első kötet. Franczia–magyar rész. = Nouveau dictionnaire français–hongrois et hongrois–français d’après les meilleurs ouvrages publiés jusqu’à ce jour et spécialement d’après le dictionnaire français de Molé. Troisième édition revue et considérablement augmentée. Tome premier. Partie française–hongroise.* Pest : Heckenast.
- BÁRDOSI, Vilmos, SZABÓ, Dávid, 2007. *Francia–magyar kéziszlótár. = Dictionnaire français–hongrois.* Budapest : Akadémiai Kiadó.
- BLOCH, Móríc [= BALLAGI, Mór], 1847–1848. *Új kimerítő magyar–német és német–magyar zsebszlótár, minden rangnak használatára : a legújabb helyesírás szerint, minden elfogadott új magyar szavakkal bővítve.* Pest : Geibel.
- BOISTE, P. C. V., 1828. *Dictionnaire des difficultés de la langue française.* Londres : Dulau.
- BRAY, Laurent, 2000. Bibliographie des dictionnaires français–allemand et allemand–français de 1816 à 1899. In : *Cahiers de lexicologie.* N° 76 (1), pp. 167–189.
- CARRIER, János [John], 1884. *Magyar–franczia és franczia–magyar szótár : A legjobb és legújabb kézi szótárok nyomán. Magyar–franczia rész. = Dictionnaire hongrois–français et français–hongrois : D’après les meilleurs et les plus nouveaux dictionnaires. Partie hongroise–française.* Győr [Raab] : Gross.
- CARRIER, János [John], 1891. *Francia–magyar és magyar–franczia szótár : A legjobb és legújabb kézi szótárok nyomán. Franczia–magyar rész. = Dictionnaire français–hongrois et hongrois–français : D’après les meilleurs et les plus nouveaux dictionnaires. Partie Française–Hongroise.* Győr [Raab] : Gross.
- FURETIÈRE, Antoine, 1690. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts.* La Haye – Rotterdam : Arnout & Reinier Leers. Disponible à l’adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3413126b/>
- JEZERNICZKY, Margit, 1933. *Les impressions en français de Hongrie (1707–1848).* Études françaises 8. Szeged : Institut français de l’Université de Szeged. Disponible à l’adresse : https://acta.bibl.u-szeged.hu/38815/1/francia_tanulmanyok_008.pdf

- KARÁDY, Ignác [Ignace], 1848. *Francia–magyar és magyar–francia zsebszótár. Második kötet. Magyar–francia rész.* = *Nouveau dictionnaire de poche. Tome second. Partie hongroise.* Pest : Heckenast.
- KISS, Mihály [Michel], 1844. *Francia–magyar és magyar–francia zsebszótár. Első kötet. Francia–magyar rész.* = *Nouveau dictionnaire de poche. Tome premier. Partie française.* Pest : Heckenast.
- KÖNNYE, Nándor [Ferdinand], 1891. *Francia–magyar és magyar–francia zsebszótár.* = *Dictionnaire manuel français–hongrois et hongrois–français.* Budapest : Eisler.
- LAVEAUX, Jean-Charles, 1818. *Dictionnaire raisonné des difficultés de la langue française.* Paris : Lefèvre.
- MAGAY, Tamás, 2011². *A magyar szótáriródalom bibliográfiája* [Bibliographie de la lexicographie hongroise]. Lexikográfiai füzetek 1. Budapest : Akadémiai Kiadó.
- MÁRTONFFY, Frigyes, 1879. *Teljes francia és magyar szótár. Első kötet : francia–magyar rész.* = *Dictionnaire complet des langues françaises et hongroises. Tome premier : Partie française–hongroise.* Budapest : Franklin Társulat.
- MIKSZÁTH, Kálmán, 1901. *Öreg szekér, fakó hám.* Budapest : Légrády.
- MOLÉ, A., 1841. *Nouveau dictionnaire français–allemand et allemand–français à l’usage de tous les états.* = *Neues Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache zum Gebrauch für alle Stände.* Braunschweig [Brunsvick] – Leipzig : Westermann ; Tauchnitz.
- PERROT, Jean, 1992. Soixante ans après : encore « enfilez des mots ». In : *Cahiers d’études hongroises.* N° 4, pp. 93–97.
- POKORNY, Jenő Ármin, 1880–1881. *A francia–magyar és magyar–francia nyelv szótára. Francia–magyar szótár.* = *Dictionnaire français–hongrois et hongrois–français.* I–III. Budapest : Rautmann.
- SACHS, Karl, VILLATTE, Césaire, 1869–1880. *Dictionnaire encyclopédique français–allemand et allemand–français.* = *Enzyklopädisches französisch–deutsches und deutsch–französisches Wörterbuch.* Berlin : Langenscheidt.
- SÁGI, István, 1922. *A magyar szótárak és nyelvtanok könyvészete* [La bibliographie des dictionnaires et des grammaires hongrois]. Budapest : Magyar Nyelvtudományi Társaság.
- SCHUSTER, C. W. T., REGNIER, A., 1848. *Nouveau dictionnaire des langues allemande et française.* = *Neues Wörterbuch der deutschen und französischen Sprache.* Leipzig : Weber.

- SVENSÉN, Bo, 2009. *A Handbook of Lexicography : The Theory and Practice of Dictionary-Making*. Cambridge : Cambridge University Press.
- SZABÓ, Dávid, 2011. « Les dictionnaires hongrois–français et français–hongrois. »
In *Hungarian Lexicography I : Bilingual Dictionaries*, edited by Zsuzsanna Fábíán, 79–91. Lexikográfiai füzetek 5. Budapest : Akadémiai Kiadó.
- THEISZ, Gyula, [1902]. *Francia–magyar és magyar–francia szótár. I. Francia–magyar rész.* = *Dictionnaire français–hongrois*. Budapest : Lampel.
- THIBAUT, M. A., 1873. *Uj francia–magyar és magyar–francia szótár.* = *Nouveau dictionnaire français–hongrois et hongrois–français*. Budapest : Franklin Társulat.
- UJVÁRY, Béla, 1898. *Francia és magyar zsebszótár : Tekintettel a két nyelv szólásaira*. Budapest : Athenaeum.

Sites internet :

Dictionnaire de l'Académie française :

- lien vers les différentes éditions : <https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm>
- lien vers l'exemplaire numérisé de la 6e édition : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50407h>
- lien vers la 9e édition : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

LITTÉRATURE

LA POSSIBILITÉ D'UNE UTOPIE LITTÉRAIRE

MICHEL HOUELLEBECQ :

LA POSSIBILITÉ D'UNE ÎLE

Katalin BÓDI

Université de Debrecen

Résumé : Dans la présente communication, nous proposons une analyse du roman de Michel Houellebecq *La possibilité d'une île* (2005) du point de vue des traditions culturelles et littéraires, à la fois comme discours autobiographique, discours prophétique et discours sur l'amour platonique. Il s'agit d'une science-fiction nourrie des recherches médicales et des idées du génie génétique de nos jours, ce monde fictionnel serait cependant incompréhensible sans les rites culturels et la mémoire de la littérature.

Mots-clés : Houellebecq ; dystopie ; littérature française contemporaine ; discours biblique ; autobiographie.

The Possibility of a Literary Utopia – abstract: This paper analyzes Michel Houellebecq's novel entitled *The Possibility of an Island* (2005) from the point of view of cultural and literary traditions, such as autobiographical discourse, prophetic discourse and the discourse of platonic love. This novel is a science fiction which invites medicinal researches and ideas of genetic engineering in our time, however this fictional world would be incomprehensible without the cultural rites and the memory of literature.

Keywords: Houellebecq; dystopia; contemporary French literature; biblical discourse; autobiography.

La Possibilité d'une île parue en 2005 fait partie intégrante du réseau complexe de l'œuvre de Michel Houellebecq où les dystopies dans le futur proche soulignent les problèmes sociaux et moraux actuels de la civilisation occidentale ont une place privilégiée. Il est difficile d'admirer ses protagonistes masculins qui souffrent de perpétuelle crise de milieu de vie, qui apparaissent comme autant d'illustrations de la crise morale de la civilisation européenne, comme des mélanges de frustrations sexuelles, de sexisme, de racisme et de snobisme. Les réflexions du romancier typiquement provocatrices sur la situation morale et sociale de la culture européenne sont quasiment didactiques, qui finissent cependant par dévoiler les contradictions des idéologies humanistes. À part le héros, il y a d'autres motifs typiques qui relient les romans, notamment les lieux isolés et fermés des métropoles et les paradis artificiels des paysages exotiques (généralement des îles). Les protagonistes confinés dans ces espaces regardent leur monde avec une distance critique, en montrant l'effondrement des valeurs humaines. En plus, « Houellebecq ne se contente pas d'écrire comme auteur, il invite ses personnages à réfléchir, à écrire et à lire » qui se servent de la littérature et de l'écriture comme une fuite, voire une utopie intérieure (HU 2016). Quant au lecteur, il lui arrive, le plus souvent, d'éprouver un sentiment de l'inconfort, mais qui peut se transformer en une réflexion personnelle : les visions de l'écrivain aident à voir clair le chaos du présent et de l'avenir. Houellebecq ouvre souvent ses mondes romanesques vers le futur : dans *Les Particules élémentaires* (1998) le romancier donne une réponse scientifique à la crise des relations humaines. Les recherches génétiques de Michel visent à créer un nouvel être humain sans désirs amoureux et sexuels qu'il considère simplement comme des processus biochimiques désagréables. Les deux niveaux narratifs du roman préfigurent la structure de *La Possibilité d'une île*, où la dimension du futur n'apparaît que dans le récit cadre « énigmatique à l'ouverture, puis explicité en épilogue, offrant le point de vue, post-humain, des descendants de l'humanité, dont les tribulations sexuelles et sociologiques des personnages principaux permettent de saisir l'inanité » (BRÉAN 2016). L'histoire de *Soumission*, roman de 2015 se déroule dans le futur non lointain. La crise de la foi chrétienne et de la culture européenne est présentée à travers le conflit des civilisations orientale et occidentale dans le cadre du discours autobiographique d'un professeur de littérature française. Seul *La Possibilité d'une île* paraît être une science-fiction

disons classique dans l'univers houellebecquien, à cause du rôle des inventions technologiques et médicales : les recherches sur l'immortalité sont ici mises en œuvre, et le futur dystopique est la conséquence finalement logique de notre présent. En revanche le roman ne donne pas un tableau complet d'une société à venir, mais « il s'agit, comme dans les autres romans de Houellebecq, de suivre essentiellement un individu, contre la notion même de société » (BRÉAN 2016).

Dans ce qui suit – en examinant la structure narrative du roman et la relation généalogique des narrateurs protagonistes – je me propose d'analyser l'importance primordiale de la littérature dans le monde utopique de *La Possibilité d'une île*. Il est vrai qu'il s'agit d'une science-fiction qui fait appel aux recherches médicales et aux idées du génie génétique de nos jours, ce monde fictionnel serait cependant incompréhensible sans le pouvoir de la littérature. Le récit se réfère aux traditions culturelles et littéraires comme par exemple l'autobiographie, le discours prophétique et le discours sur l'amour platonique, et non seulement au niveau intertextuel : la littérature devient la garantie de la transmission de l'identité avant tout personnelle, mais non moins civilisationnelle. Si l'on simplifie l'histoire du roman, il s'agit d'un monde post-apocalyptique et technicisé, où l'homme a perdu toutes ses relations avec la nature, mêmes les relations humaines sont quasiment disparues, une certaine immortalité existe cependant grâce aux recherches médicales et à la technologie génétique. Les recherches sont soutenues par une secte religieuse, les Élohimites, transposition transparente du mouvement sectaire réel en France, les raéliens. Comme Marie-Jean SAURET souligne :

Sans doute l'une des idées originales de l'auteur est justement d'imaginer une époque caractérisée par le fait que l'opposition entre science et religion tombe : la science est révérée parce qu'elle est la base de toutes les réalisations pratiques et qu'il convient de lui accorder tous les moyens. (SAURET 2006 : 27)

La doctrine se fonde sur l'idée que les extraterrestres nommés Élohims ont créé la vie sur Terre, et ils reviendront un jour : il faut les accueillir dans le futur. Mais cette attente est réservée pour les privilégiés seul. La secte commence à financer les recherches scientifiques, au début le clonage, plus tard le développement des néo-humains autotrophes qui sont créés sans

embryogénèse. Tous les néo-humains ont leur ancêtres nés au cours du XX^e siècle, qui ont donné leur ADN au début des années 2000 : mais il faut encore 300 ans pour la technologie de création qui assure finalement une réincarnation perpétuelle pour l'individu. Lorsque le vieillissement du corps biologique commence, un nouvel individu est créé sur la même base d'ADN. Cette société des néo-humains est bien sûr formée des privilégiés qui avaient assez de fortune pour stocker l'ADN et assurer la création répétitive de l'individu. Ceux qui ont donné l'ADN se suicident généralement avant le vieillissement pour ne pas souffrir d'une maladie ou pour ne pas perdre le prestige de la jeunesse. Ce monde montre la crise de la société moderne : la peur de la vieillesse, la peur de la mort, un besoin de la transcendance, autant de conséquences de la société de consommation et encore plusieurs questions morales autour de la vie et de la mort humaine dans le cadre des sciences naturelles et notamment de la médecine.

Mais la filiation entre les générations est basée non seulement sur l'invention scientifique, mais également sur l'importance du texte comme l'empreinte de la personnalité et des textes littéraires comme la mémoire de la civilisation occidentale. Dans la première et deuxième parties du roman on peut lire l'autobiographie d'un homme qui s'appelle Daniel : il commence par raconter ses mémoires de jeunesse, comment il a décidé de devenir comique à l'âge de dix-sept ans, puis ses mariages, comment il est devenu amer, avec les détails d'une introspection troublante, dans un style sarcastique. La profession de Daniel, c'est-à-dire de « donner devant un public une représentation de la vie quotidienne d'une façon satirique », souligne encore plus le style satirique de Houellebecq dans la représentation de la vie quotidienne (Hu 2016).

Si on examine le titre de ces parties du récit on trouve les suivants : « Commentaire de Daniel 24 », puis « Commentaire de Daniel 25 », et les passages autobiographiques de Daniel sont numérotés « Daniel1,1 », « Daniel1,2 » etc. Les commentaires des Daniel24 et Daniel25 sont également numérotés quand ils suivent les récits de Daniel1. Évidemment le titre des chapitres renvoient typographiquement à la façon de citer les passages de la Bible. L'homonyme du narrateur, Daniel est un grand prophète de l'Ancien Testament, et la deuxième moitié de son livre est de nature apocalyptique, les rêves et les visions du prophète renvoient au temps du jugement final, dont l'atmosphère apparaît clairement dans le monde des néo-humains, donc

au temps de Daniel²⁴ et Daniel²⁵, 4000 ans après la naissance de Jésus-Christ. Néanmoins, Houellebecq ne fait pas seulement du discours biblique l'objet d'une satire, mais en même temps il critique les formes utilitaires de la pratique religieuse et du pouvoir spirituel, sexuel et matériel concentrés en la personne du gourou des sectes chrétiennes.

Pourquoi ce jeu de forme ? D'une part le roman relie la question de la société soumise au développement technologique et scientifique aux questions morales, anthropologiques et même théologiques. L'autobiographie de Daniel¹ peut être interprétée comme une confession au sens religieux du terme, et les commentaires des descendants comme une explication de texte provenant également de la culture religieuse, c'est-à-dire l'exégèse. L'idée de la vie éternelle, le libre arbitre, la solitude sont les problèmes actuels pour Daniel¹, avec une signification plus large, celle de la crise générale de la culture contemporaine, cependant ces notions ont leur rôle traditionnel dans le christianisme et dans l'humanisme européen.

D'autre part cette forme du discours biblique donne l'essentiel d'une partie du récit de vie de Daniel¹ pour les raisons suivantes : il est invité comme « célébrité » à l'île de Lanzarote chez les Élohimites, où les expériences scientifiques se déroulent, et les membres de la secte sont présents en grand nombre pour montrer leur loyauté et leur enthousiasme. Quand le gourou spirituel est assassiné par un membre de la secte, Vincent, fils gardé en secret du gourou, propose une solution pour que le scandale n'éclate pas : le lendemain de l'assassinat il sort de la grotte du gourou en jouant son rôle et en se présentant comme la réincarnation du prophète, devant une énorme publicité des médias. C'est un miracle pour les membres de la secte qui assure également l'essor de l'église des Élohimites et ainsi la soutenance des recherches scientifiques. Au début, Daniel¹ essaie de rester un observateur rationnel et cynique, mais lorsqu'il assiste à la tentative désespérée d'éviter le scandale après l'assassinat du prophète, il envisage d'écrire ses mémoires qui est une motivation tout à fait classique. Tout d'abord, il assigne à son écriture la tâche de témoigner :

Je compris alors pourquoi les éminences grises, et même les simples témoins d'un événement historique dont les déterminants profonds sont restés ignorés du grand public, éprouvent à un moment ou à un autre le besoin de libérer leur conscience, de coucher ce qu'ils savent sur le papier. (HOUELLEBECQ 2005 : 308, Daniel¹,18)

En plus ses écrits serviront plus tard comme « évangile » satirique, un témoignage de la fausse réincarnation du prophète.

Avant de quitter Lanzarote, l'ADN de Daniel1 est prélevée : il voit clairement qu'il aura la chance de bénéficier des résultats des recherches scientifiques. L'île de Lanzarote devient un topos allégorique pour les néo-humains, celui du bonheur inaccessible, la mémoire d'une idylle jamais existée. Cependant c'était le lieu privilégié du tourisme sexuel dans le roman homonyme de Houellebecq publié en 2000. L'île comme topos littéraire et culturelle se trouve donc dans un contexte plutôt satirique et ironique chez Houellebecq.

Les néo-humains, Daniel24 et Daniel25, les réincarnations de Daniel1 commentent les mémoires de ce dernier environ deux milles ans plus tard : le faux miracle du gourou, c'est-à-dire la réincarnation de Vincent, et le remaniement idéologique de la secte est tout aussi lointain dans le temps pour les vingtièmes générations néo-humaines que la naissance de Jésus-Christ pour notre temps. Daniel1 enregistre et transmet donc ce mensonge dans ses mémoires, et en même temps il met en scène sa propre solitude et son incrédulité. Il s'agit donc d'une unité du mémoire, de l'autobiographie et d'une confession qui donne une description de l'époque, du renouveau de la secte, et en même temps de la personnalité de Daniel1.

Il est clair que pour les générations des néo-humains la prophétie sur la venue des Élohimites n'a plus d'importance, elle est remplacée par la foi en la science, qui assure la vie éternelle par la transmission de l'identité génération par génération. Tout ceci réévalue le rôle de l'autobiographie, car il s'avère que la technologie informatique de téléchargement de la mémoire ne fonctionne pas, et ce sont donc la transmission, la lecture et le commentaire des récits de vie du prédécesseur qui assurent paradoxalement l'identité des hommes, puis leur réincarnations. Le premier commentaire de Daniel24 précise cette fonction des autobiographies qui servent donc de sauvegarder et de conserver l'identité de l'ancêtre :

[...] de ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de récit de vie, initialement conçu comme un simple complément, une solution d'attente, mais qui allait, à la suite des travaux de Pierce, prendre une importance considérable. Ainsi, cette avancée logique majeure allait curieusement

conduire à la remise à l'honneur d'une forme ancienne, au fond assez proche de ce qu'on appelait jadis l'autobiographie. Concernant le récit de vie, il n'y a pas de consigne précise. Le début peut avoir lieu en n'importe quel point de la temporalité, de même que le premier regard peut se porter en n'importe quel point de l'espace d'un tableau ; l'important est que, peu à peu, l'ensemble ressurgisse. (HOUELLEBECQ 2005 : 27–28, Daniel24,1)

L'identité et la transmission de l'identité sont définies par les trois lois de Pierce :

La première loi de Pierce identifie la personnalité à la mémoire. Rien n'existe, dans la personnalité, que ce qui est mémorisable (que cette mémoire soit cognitive, procédurale ou affective) ; c'est grâce à la mémoire, par exemple, que le sommeil ne dissout nullement la sensation d'identité. Selon la seconde loi de Pierce, la mémoire cognitive a pour support adéquat le langage. La troisième loi de Pierce définit les conditions d'un langage non biaisé. (HOUELLEBECQ 2005 : 27, Daniel24,1)

Le premier commentaire de Daniel25 insiste cependant sur la nécessité d'une distance critique vis-à-vis des mémoires du prédécesseur et rappelle non seulement l'exégèse des autobiographies, mais également l'attente des Venants comme but ultime : Si nous voulions préparer l'avènement des Futurs nous devons au préalable suivre l'humanité dans ses faiblesses, ses névroses, ses doutes; nous devons les faire entièrement nôtres, afin de les dépasser. La duplication rigoureuse du code génétique, la méditation sur le récit de vie du prédécesseur, la rédaction du commentaire : tels étaient les trois piliers de notre foi, inchangés depuis l'époque des Fondateurs. (HOUELLEBECQ 2005 : 183, Daniel25,1)

Quand même il ajoute que Daniel24 a laissé des notes qui invoquent trop fortement la doute, l'auto-ironie et l'autodépréciation de Daniel1 : « Daniel ! Tes prophéties me minent, / Le ciel a la couleur d'un drame. » (HOUELLEBECQ 2005 : 182, Daniel25,1) L'identité de l'ancêtre et de ses descendants devient entièrement paradoxale : au niveau de l'ADN, il n'y a pas de différence, la sérialité de l'individu efface l'individualité, ainsi la descendance reste narcissique et tautologique, l'individu reste donc solitaire, état exclusif de

l'existence (MORARU 2008 : 270). La lecture et le commentaire du texte sont les seules activités de cet individu (non-individuel), mais le texte a finalement le pouvoir de changer la personnalité répétitive et/ou vide des descendants.

Il faut souligner que l'anxiété concernant la perte de l'identité fait partie d'emblée de l'identité de Daniel1 : « mais la personnalité ? Comment le nouveau clone aurait-il, si peu que ce soit, le souvenir du passé de son ancêtre ? Et en quoi, si la mémoire n'était pas conservée, aurait-il le sentiment d'être le même être, réincarné ? » (132, Daniel1,10) C'est cette angoisse qui montre clairement que les autobiographies des prédécesseurs commentées par les descendants ne peuvent pas transmettre la personnalité intégralement, mais l'influence reste claire : le respect, la doute, l'identification et l'introspection sont présents au cours du processus de l'écriture des commentaires. La personnalité de Daniel1 ne peut donc pas être transmis, seul ses écrits restent : les descendants acquièrent donc le libre arbitre, mais que faire avec cette liberté ?

Finalement la maîtrise de soi de Daniel25 et sa distance critique envers le récit de vie commenté sont perturbées non seulement par Daniel24 et Daniel1, mais aussi par Marie23, avec qui il est en contact en ligne. La femme est sous l'influence des descriptions de Daniel1 sur l'île de Lanzarote, et après leur dernière communication, elle quitte la colonie pour retrouver les traces des hommes. Daniel25 finit les commentaires, mais enfin la conclusion énigmatique de l'autobiographie de Daniel1 le bouleverse. Il entre en contact avec Esther 31, la descendante de l'ancien grand amour de Daniel, il lui rend visite pour savoir ce qui s'est passé après la fermeture du manuscrit avec Daniel1.

Esther31 montre à Daniel25 la dernière lettre de Daniel1 dans laquelle il a écrit un poème dont la dernière strophe mentionne la possibilité d'une île : « Et l'amour, où tout est facile, / Où tout est donné dans l'instant ; / Il existe au milieu du temps / La possibilité d'une île. » (HOUELLEBECQ 2005 : 433, Daniel25,17) Le dernier commentaire de Daniel25, qui est l'épilogue du roman, déclare qu'il quitte également la colonie des néo-humains dont la vie solitaire est limitée aux textes et aux rencontres virtuelles. Il choisit également de retrouver Lanzarote, avec son chien Fox, descendant du chien de Daniel1, mais le changement climatique a déjà redessiné les cartes. Quand Fox est assassiné par les hommes sauvages, il reste entièrement seul et son

introspection s'intensifie : en finissant le récit de vie de Daniel¹ il s'est libéré des commentaires obligatoires. Il considère que le texte lui donne l'effet de l'expérience vécue, voir il le pousse à agir : il essaye de réaliser son projet d'ailleurs irréel, retrouver Lanzarote.

Je savais maintenant avec certitude que j'avais connu l'amour, puisque je connaissais la souffrance. Fugitivement je repensai au récit de vie de Daniel, conscient maintenant que ces quelques semaines de voyage m'avaient donné une vision simplifiée, mais exhaustive, de la vie humaine. (HOUELLEBECQ 2005 : 468, Daniel²⁵, Épilogue)

Lors de son errance, Daniel²⁵ retrouve le cylindre en métal laissé par Marie²³, et il retrouve dedans une page pliée d'un livre de poche, notamment un passage largement connu du *Banquet* de Platon, dans lequel Aristophane parle de l'homme qui est toujours à la recherche de son autre moitié et que l'amour est le désir de la totalité. Pour les néo-humains, les plaisirs et les douleurs ne restent accessibles qu'à travers les textes, et la dystopie de leur vie est remplacée par l'utopie de la littérature. C'est exactement grâce à la littérature que les sentiments humains, comme l'amour ou la souffrance ne disparaissent pas :

Sur le plus grand des fragments, je lus ces phrases où je reconnus le dialogue du Banquet dans lequel Aristophane expose sa conception de l'amour : « Quand donc un homme, qu'il soit porté sur les garçons ou sur les femmes, rencontre celui-là même qui est sa moitié, c'est un prodige que les transports de tendresse, de confiance et d'amour dont ils sont saisis ; ils ne voudraient plus se séparer, ne fût-ce qu'un instant. Et voilà les gens qui passent toute leur vie ensemble, sans pouvoir dire d'ailleurs ce qu'ils attendent l'un de l'autre ; car il ne semble pas que ce soit uniquement le plaisir des sens qui leur fasse trouver tant de charme dans la compagnie de l'autre. Il est évident que leur âme à tous deux désire autre chose, qu'elle ne peut dire, mais qu'elle devine, et laisse deviner. [...] C'est ce livre qui avait intoxiqué l'humanité occidentale, puis l'humanité dans son ensemble, qui lui avait inspiré le dégoût de sa condition d'animal rationnel, qui avait introduit en elle un rêve dont elle avait mis plus de deux millénaires à essayer de se défaire,

sans jamais y parvenir totalement. Le christianisme lui-même, saint Paul lui-même n'avaient pu que s'incliner devant cette force. « Les deux deviendront une seule chair ; ce mystère est grand, je l'affirme, par rapport au Christ et à l'Église. » Jusque dans les derniers récits de vie humains, on en retrouvait la nostalgie inguérissable. (HOUELLEBECQ 2005 : 477–478, Daniel25, Épilogue)

Néanmoins Daniel25 refuse les idées des utopistes comme Platon et saint Paul, déterminants dans la pensée occidentale concernant la conception de l'amour et le caractère spirituel de l'homme qui vainc le charnel. Ce triomphe paradoxal prédomine la philosophie, la religion, la littérature et les beaux-arts, en déclarant sans cesse l'immortalité de l'esprit (MORARU 2008 : 274). Daniel25 choisit donc l'expérience vécue, charnelle et ainsi la mortalité, mais tout ceci grâce aux textes, à l'immortalité de la littérature.

Comment expliquer donc la possibilité d'une île, titre du roman, mais également un espoir pour Daniel25 ? Il s'agit clairement de l'effet performatif du texte, du récit de vie du prédécesseur, qui inspire la réflexion, l'introspection et finalement les décisions individuelles. Et ainsi le triomphe du libre arbitre qui met fin à l'illusion de l'immortalité. Seul les textes survivent. Mais cette immortalité est assurée par l'homme mortel qui lit et qui écrit, comme l'explicitent les derniers mots de Daniel25 :

Il me restait peut-être soixante ans à vivre ; plus de vingt mille journées qui seraient identiques. J'évitais la pensée comme j'évitais la souffrance. Les écueils de la vie étaient loin derrière moi ; j'étais maintenant entré dans un espace paisible dont seul m'écarterait le processus létal. Je me baignais longtemps, sous le soleil comme sous la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive. Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. Mon corps m'appartenait pour un bref laps de temps ; je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide ; il était la montagne. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle. (HOUELLEBECQ 2005 : 484–485, Daniel25, Épilogue)

BIBLIOGRAPHIE

- BRÉAN, Simon, 2016. Des artefacts ironiques ? Relectures de *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq. In : *ReS Futurae* 8, [Consulté le 25.11.2023] novembre 2023. Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/resf/905>
- HOUELLEBECQ, Michel, 2005. *La possibilité d'une île*. Paris : Éditions Fayard.
- HU, Hua, « L'utopie chez Houellebecq : interprétation des éléments dominants et du style d'écriture dans l'univers houellebecquien », *ReS Futurae* 8, [Consulté le 26.11.2023] Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/resf/902>
- LLOYD, Vincent, 2009. Michel Houellebecq and the Theological Virtues. *Literature & Theology* 23, pp. 184–198. [Consulté le 27.11.2023] Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/23927142>
- MORARU, Christian, 2008. The Genomic Imperative: Michel Houellebecq's The Possibility of an Island. *Utopian Studies* 19/2, pp. 265-283. [Consulté le 20.11.2023] Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/20719902>
- SAURET, MARIE-JEAN, 2006. La possibilité d'une psychanalyse ? La solution Houellebecq. In : *Psychanalyse* N° 7, 27–42. [Consulté le 22.11.2023] Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2006-3-page-27.htm>

LES DÉFIS DES RÉCITS DE FILIATION OU LES « MUTATIONS » DE LA LITTÉRATURE (AUTO)BIOGRAPHIQUE

Andreea-Roxana DOBRESCU
Université de l'Ouest de Timișoara

Résumé : Formule assez récente dans la littérature de spécialité, le syntagme *récit de filiation* apparaît comme une continuation de la littérature autobiographique, enrichie d'une nouvelle dimension. Dans le contexte d'un corpus significatif de textes littéraires hybrides ajoutant des éléments inédits à ce qu'on appelait « genre autobiographique », l'émergence d'une nouvelle terminologie était impérative. Notre travail se propose donc de relever les défis que ce type de littérature implique, tout en mettant en exergue ses particularités définitoires.

Mots-clés : Jean-Luc Coatalem ; filiation ; héritage ; (en)quête identitaire ; généalogie.

The challenges of filiation narratives or the transformations of the (auto)biographical literature – abstract: A rather recent concept in the field of specialized literature, the term *narrative of filiation* appears as a continuation of the autobiographical literature, enriched by a new dimension. In the context of a significant corpus of hybrid literary texts adding new elements to the so-called autobiographical genre, the emergence of a new terminology was imperative. Our work therefore focuses on the challenges posed by this type of literature, while also revealing its defining characteristics.

Keywords: Jean-Luc Coatalem; filiation; inheritance; identity quest; genealogy.

1. De la littérature autobiographique aux récits de filiation

Qu'est-ce que la littérature ? C'est la question qui enflamme les esprits des intellectuels en général et des hommes des lettres en particulier. Sans avoir l'intention de faire de cette analyse l'espace d'un débat théorique sur ce que la littérature signifie, sur l'évolution du phénomène littéraire à travers les siècles, nous nous résumons à dire qu'il n'y a pas une définition quasiment universelle qui puisse englober la complexité et l'ampleur des manifestations littéraires. De cette constatation, il en découle que la littérature revêt un ensemble vaste d'écritures protéiformes qui, selon des critères thématiques, structuraux et génériques s'encadrent dans une telle ou telle catégorie. Il semble que la littérature soit la réflexion artistique d'une époque, comprenant par cela : traduction littéraire de l'Histoire et des événements historiques, politiques, économiques, immortalisation de la société/d'une communauté/d'une micro-collectivité humaine. Cette réalité brute, que la littérature va transfigurer et (re)modeler en utilisant des techniques et des méthodes complexes, serait le cadre extérieur, la source d'inspiration de l'écrivain-artiste qui y trouve le matériel de son écriture. Le rapport biunivoque texte-contexte met en dialogue la production littéraire (l'œuvre littéraire) avec un cadre extérieur, de référence, d'où elle tire ses origines. Les historiens Étienne ANHEIM et Antoine LILTI (2010 : 255), s'attardant sur une question quasi-générale, « à quoi sert le texte ? », invoquent la fonction transhistorique de la littérature : raconter l'histoire et représenter l'homme. Par cette définition, les deux chercheurs confèrent à la littérature une dimension plus pratique, plus pragmatique et lui assignent vérité et crédibilité. L'association Histoire-Littérature ouvre une longue et productive discussion sur la relation qui existe entre les deux sciences, sur leur apport, ainsi que sur leur influence mutuelle. ANHEIM et LILTI (2010) proposent un rapprochement entre Histoire et Littérature non pas par l'analyse du rapport quantitatif « réel » vs. « fictionnel », mais par le rôle que la Littérature joue dans le processus de la transmission de l'information historique. C'est ainsi qu'ils postulent la notion de savoir, considéré comme élément-clé dans la chaîne de la production-reproduction-transmission d'un bagage informationnel et culturel. Selon eux, la littérature est susceptible d'engendrer « un ensemble de connaissances, morales, scientifiques, philosophiques, sociologiques et historiques » (ANHEIM-LILTI 2010 : 253–254).

De ce cadre théorique simplifié, qui établit une connexion entre Histoire et Littérature, entre macro-histoire et micro-histoire, on va retenir la complexité du phénomène littéraire qui se produit dans des contextes variés, sous l'influence ou sous l'inspiration d'un référent extérieur qu'il va intégrer de manière plus ou moins mimétique selon le but de l'écriture et les effets recherchés. À l'orée des années 1980, la littérature française assiste à la multiplication des « écritures du moi » qui ne cessent d'ajouter des formes complexes sous lesquelles le rapport binaire Moi-Autre s'exprime. Face à cette multiplication de productions littéraires qui commencent à se détacher visiblement de ce que l'autobiographie traditionnelle signifiait et à se construire un certain schéma de fonctionnement, le syntagme « écritures du moi » devient brusquement insuffisant pour comprendre tout l'arsenal de traits caractéristiques dont cette littérature s'accompagne. La stérilité langagière de cette expression sera remplacée par de différentes dénominations qui essaient de définir le nouveau phénomène littéraire : « autofiction » (Serge Doubrovsky), « otobiographie » et « circonfession » (Jacques Derrida), « curriculum vitae » (Michel Butor), « prose de mémoire » (Jacques Roubaud), « égolittérature » (Philippe Forest) (VIART-VERCIER 2005 : 29). Tous ces syntagmes, plus ou moins descriptifs, sont des modulations sémantiques qui essaient de traduire la complexité de cette littérature en plein essor. De ces tentatives de théorisation plus ou moins réussies, nous retiendrons l'appellation « récit de filiation », proposée par Dominique VIART (2019).

2. Objectifs du travail

Les écrivains qui s'engagent sur cette nouvelle voie de la littérature française contemporaine affrontent un double défi : relatif au contexte d'une véritable crise identitaire liée à la modernité, mais aussi à l'impossibilité de l'individu moderne de s'ancrer dans un territoire qui soit le sien et dans une communauté d'appartenance ; les auteurs ont le devoir moral de dévoiler ce déchirement de l'individu, incapable de se définir soi-même. Nous nous proposons de présenter cet *ars combinatoria* et d'en analyser les éléments caractéristiques en nous focalisant sur un écrivain contemporain, Jean-Luc Coatalem. Le présent travail s'inscrit dans nos recherches doctorales plus vastes, centrées

sur l'écriture de la filiation chez l'écrivain contemporain mentionné. Dans l'espace de cet article, l'analyse vise les trois romans suivants : *La part du fils*, *Le dernier roi d'Angkor* et *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*. Le choix du corpus textuel s'explique par la richesse offerte : ce sont des romans centrés sur la famille, sur l(en)quête familiale, sur la recherche des figures familiales absentes de la vie de l'enfant qui est le produit de tous ces échanges ratés au sein de sa famille et qui vont conduire à la construction d'une identité fragmentaire.

Vu ce contexte, la présente analyse se propose d'offrir, au-delà d'une perspective théorique sur l'apparition et l'évolution de la littérature de filiation, un regard plus détaillé sur les défis que ce genre implique. C'est pour cela que nous allons exemplifier les considérations théoriques apportées sur les trois romans mentionnés, tout en essayant d'illustrer le rapport micro-histoire – macro-histoire, individu-monde, Moi-Autre, sujets abordés par les récits de filiation et concrétisés à travers le cas de l'individu-victime du contexte historico-politique dans lequel il vit. Considérant l'individu comme le produit d'interactions qui existent au sein de la collectivité qu'il habite, nous allons mettre en exergue le rapport individu-espace, Moi-Autre à travers le processus de la construction identitaire (objet central d'un récit de filiation).

3. Le récit de filiation : le défi de l'individu en quête de ses racines

Si l'étiquette « littérature (auto)biographique » est plutôt un terme générique qui englobe une grande variété de textes sur le Soi ou sur un Autre, objet central de l'écriture, la littérature de filiation se détache du schéma général pour s'affirmer en tant que forme littéraire composite, hybride, non pas nouvelle, mais renouvelée. Avec la *Naissance du Nouveau Roman* (DEMANZE 2008), la littérature contemporaine suit une nouvelle route : les écrivains qui y réclament leur appartenance ne cherchent pas à inventer des techniques d'écriture nouvelles, ni à épater par leur style, non plus à chercher des sujets nouveaux. L'univers commun de référence est plus proche et plus familier qu'on aurait pensé : ils se proposent d'écrire sur eux-mêmes et sur leurs familles (biologiques ou spirituelles) (DEMANZE 2008).

Forme complexe et en plein processus d'évolution, la filiation ne saurait pas être réduite à une seule définition généralement valable, elle ne saurait pas non plus être saisie dans la totalité de ses significations dans une seule acception. De ce point de vue, les écritures regroupées sous cette égide font preuve de ce qu'on appelle l'hybridation des genres ou bien les genres intercalaires. Or, la complexité et la difficulté du phénomène résident exactement dans le caractère protéiforme de ce récit qui se constitue en tant que creuset dans l'espace duquel des éléments spécifiques au roman sur la famille et au roman généalogique se mêlent et se démêlent pour fusionner ensemble jusqu'à construire ce qu'on appelle aujourd'hui un récit de filiation. Au lieu de procéder à une séparation de ce qui est *vrai* et ce qui est *imaginaire*, *inventé*, les écrivains d'un récit de filiation donnent la parole aux personnages troublés par leur identité, par la quête du Moi, surpris en plein processus de la construction identitaire. Acceptant tous les défis que cette quête identitaire implique, l'auteur dénonce le mélange de réel et de fictionnel, du factuel et de l'imaginaire, tout mis ensemble au profit de la construction identitaire de l'individu. L'auteur, il est conscient du risque considérable que cette fusion entre réel et imaginaire implique surtout dans le cadre d'un récit qui se veut être documentaire et documenté à la fois (ce qu'on appelle docu-roman).

Ouvrir la porte de l'espace intime de la famille et transformer l'univers domestique en sujet public, dévoiler la vie et les secrets de sa famille aux autres, ce mouvement orienté de l'intérieur vers l'extérieur, du Dedans vers le Dehors, s'explique, dans la plupart des cas, sur fond historico-politique. On assiste à l'affirmation d'une génération d'écrivains qui choisissent la voie de la liberté et de la libération par la parole, par le Discours conscient et assumé. Jean-Luc Coatalem, lui aussi, suit cette route par la construction d'un système romanesque orchestré par des liaisons rhizomiques qui convergent vers le même noyau : la famille, le Moi mis en relation dialogique avec l'Autre.

S'attardant sur la notion de filiation, Simona JIŞA (2018 : 12) soutient que la (re)composition de l'arbre généalogique se fait dans un cadre plus large qui fait, inévitablement, appel au contexte historico-politique, évalué en tant que cadre où les drames domestiques se sont produits. La théorie postulée par JIŞA se vérifie par l'examen d'un nombre considérable de récits de filiation, nés comme réponse aux drames historiques qui se sont succédé dans le siècle passé, à la suite des guerres. À propos de ce sujet, Laurent DEMANZE (2008)

considère que le récit de filiation répond aux enjeux d'une modernité qui se penche sur les figures du passé. Marquant un « moment épistémologique », le récit de filiation se place contre la tendance de refuser l'héritage familial et se concentre exactement sur l'inventaire de ces généalogies. Dans cet ordre d'idées, le récit de filiation est une variante de la littérature sur la famille, qu'il enrichit d'une dimension historico-archéologique.

Cette nouvelle forme, sous laquelle la littérature se présente, se construit par une technique de l'hybridation, éliminant toute idée de purisme : littérature sur la famille, récit de voyage et journalistique, tout se mélange au profit de ce qui se construit en tant que quête et enquête identitaire, retour dans le passé collectif et familial pour une récupération de l'information identitaire. Substituant l'intériorité à l'antériorité, le présent au passé, l'exploration du Moi au « sondage » de l'Autre, Jean-Luc Coatalem respecte la « convention » de l'hybridation des genres et met ensemble des éléments typiques à l'écriture sur la famille et à l'écriture généalogique, doublés par des traits qui appartiennent au récit de voyage et par des techniques journalistiques, au profit d'un ensemble cohérent qui justifie l'idée d'hybridation. Dans l'impossibilité de se définir soi-même au sein de la famille et de repérer son vrai héritage, le narrateur mis en œuvre par Coatalem commence une (en) quête archéologique, au sens propre du terme, investigation censée retracer les membres de sa famille, disparus sans explication, exclus de toute conversation par la famille qui les évite. Or, c'est exactement à ce point qu'on s'aperçoit des défis que le narrateur affronte. Forcé par le besoin naturel de s'affilier à une communauté d'appartenance (sa famille), de se définir et de s'engager dans des relations qui modèlent son identité, le narrateur se heurte d'un vide identitaire, de l'absence de (re)pères, la souffrance du trou généalogique étant doublée par une famille qui choisit le silence au lieu de la parole :

Cette histoire avait fini par sédimenter en lui, le silence était son deuil. Impossible d'approcher, de tourner autour, d'en parler de manière intelligible. Pierre coupait court, éludait, rechignait. Faisait barrage [...] Que devenir dans cette absence de faits, de lieux et de mots ? J'étais comme dépossédé de moi-même. Car ce qui avait bouleversé mon père me faisait souffrir à mon tour, c'était devenu mon héritage, ma part, et il m'avait fallu à un moment consulter un psychologue pour essayer de sortir de cette spirale qui, d'une

génération sur l'autre, recommençait et me rongeaît. Ne rien tenter de savoir, n'était-ce pas les abandonner les uns et les autres, et me perdre à mon tour ? Au fond, à cause de ce manque, n'arriver jamais à me saisir en entier ?

Et c'est pour cette raison que j'aurais aimé que, comme un père avec son fils, une fois, durant toutes ces années, il me parlât de lui, de son père à lui [...]. (Coatalem 2019 : 96-97)

Le témoignage de l'auteur-narrateur met en lumière le défi identitaire auquel il se confronte au sein d'une famille qui avait choisi le silence plutôt que la parole, l'isolement et le repli sur le soi, plutôt que le dialogue. Or, dans cette absence de (re)pères, l'individu est profondément affecté et il ne réussira jamais se forger une identité propre faute de connaître son passé familial. Chez Coatalem, dans le roman *La part du fils*, le silence devenu héritage spirituel transmis d'une génération à l'autre devient un cas clinique et le narrateur va consulter un psychologue pour essayer de dépasser le trauma familial.

Partant de l'idée que véhiculent VIART et VERCIER (2005 : 94), les récits de filiation se construisent à partir du manque : absence de parents, figures familiales effacées, transmissions héréditaires défectueuses, tout cela indique ce que JIŞA (2018 : 9) appelle « une famille dysfonctionnelle ». Ce sont les indices qui expliquent la substitution de l'intériorité, impossible à saisir, avec l'antériorité. C'est ainsi que le narrateur de Coatalem, incapable de se définir soi-même et d'affirmer sa propre identité faute de l'absence de son grand-père, part à sa recherche pour récupérer l'information identitaire manquante, pour trouver des réponses indispensables, pour expliquer le présent incompréhensible et ainsi favoriser la réconciliation familiale. Le déplacement vers l'extérieur, le voyage sur les traces des ancêtres n'est finalement qu'un voyage au fond de soi-même, contribuant au finissage identitaire : « Sur leurs traces, s'ouvrait une vie dangereuse. Elle nous aurait rendus enfin à nous-mêmes » (Coatalem 2010 : 55). Autrement dit, si le personnage réalise un voyage vers l'extérieur, vers le Dehors, cela ne serait finalement qu'un voyage au-dedans de lui-même, une autoscopie du Moi. Finalement, toutes les figures que le narrateur rencontre au long de son voyage ne sont que des variantes de lui-même, affirmant ainsi sans doute le lignage familial et l'héritage trans- et inter- générationnel : « Qu'avais-je espéré trouver sinon, sous différents masques, dans quelque accident du temps qui serait celui aussi de la mémoire, un peu de moi-même ? » (Coatalem 1999 : 170).

4. Le récit de filiation : le défi d'une documentation entre réel et imaginaire

Empruntant des éléments caractéristiques du roman sur la famille, du roman généalogique et du roman des origines (DEMANZE 2008), le récit de filiation se distingue par l'existence d'une enquête identitaire et familiale complexe dans laquelle le chercheur (l'auteur-narrateur) investit toutes ses forces afin de récupérer le passé et de l'intégrer dans le présent. Cette récupération-restitution se fait toujours, chez Coatalem, à travers une véritable investigation historico-archéologique où l'Histoire et l'histoire, la macro-histoire et la micro-histoire dialoguent et s'expliquent l'une l'autre. Ce n'est que par le recours au cadre général (le contexte historico-politique attesté par les sources documentaires) que le narrateur réussit à saisir un cadre spécifique, les fragments de vie qu'il cherche à repérer. Dans l'impossibilité de connaître son passé familial, confronté à un silence absolu, le narrateur qui essaie de retrouver ses racines pour faciliter sa fixation identitaire est obligé de s'orienter vers l'extérieur, quittant l'univers domestique de la famille. Ce faisant, il commence à préparer le grand projet de sa vie : retracer ses ancêtres, trouver une explication plausible pour leur disparition brusque (réduite au mot *inconnu*), toucher la part de son histoire pour s'en détacher, pour se forger un chemin propre.

Forme littéraire hybride, le récit de filiation se rapproche de ce qu'on appelle roman familial (histoire centrée sur la famille et sur l'évolution des relations familiales), mais il ne s'y résume pas. Focalisé sur l'univers domestique, le récit de filiation va plus loin dans l'analyse des rapports familiaux par une investigation du passé familial susceptible d'apporter des clarifications sur l'évolution de ces relations. De ce point de vue, le récit autobiographique acquiert une nouvelle dimension, il devient enquête historico-archéologique au sens propre du terme. Jean-Luc Coatalem, dans ses romans, met en place un narrateur-chercheur sur les traces de ses ancêtres et de son passé familial, à travers une recherche documentée explicitement. Il s'agit d'un véritable arsenal documentaire qui recueille toutes les (re)sources utilisées à travers le processus de récupération. Si au début de l'enquête, tout ce que le narrateur-personnage ne connaît pas se résume au mot *inconnu*, au fur et à mesure qu'il avance dans ses recherches, les attestations documentaires se multiplient

pour transformer l'Inconnu en Connu. Parti de cet *inconnu* qui pèse lourd sur lui et sur sa famille, le narrateur commence à prendre son rôle au sérieux et transforme cette recherche intime en une véritable enquête qui interroge les documents de l'Histoire, sources matérielles d'un passé collectif et familial inaccessible autrement. Le « petit-fils devenu archéologue » (Coatalem 2019 : 42) investit toutes ses forces dans cette investigation sur ses ancêtres, tout en essayant de documenter chaque information, de la comparer, de l'analyser afin d'assurer le caractère *vrai* de son récit.

Construite au début sur une base de données lacunaire, l'enquête du narrateur enregistre un progrès significatif, additionnant des documents historiques, réels, preuves incontestables de la macro-histoire sur la micro-histoire. Or, dans le roman *La part du fils*, le narrateur répond aux défis d'un récit de filiation (on comprend ici la quête de ses racines) qui essaie de lier ensemble histoire et Histoire, vie de famille et vie de la collectivité, destin individuel et destin collectif. Tout abord, pour que l'information recueillie par le sujet soit crédible, elle doit être prouvée, attestée du point de vue historique ; archives de la mairie, archives départementales, archives de guerre, constats de la police, communication entre l'occupant et l'administration française durant la Seconde Guerre mondiale, témoignages, photographies, objets matériels, tout se met ensemble au profit d'un récit qui se veut à la fois documentaire et documenté, tout se mélange pour fixer la micro-histoire (du grand-père Paol) dans le cadre de la macro-histoire (le contexte général de la Seconde Guerre mondiale et surtout de l'occupation allemande). En transformant sa chambre en véritable atelier de recherche, en précisant minutieusement tout son arsenal documentaire et en mettant à nu son parcours sinueux, l'auteur-narrateur légitime la justesse du syntagme docu-roman, qu'on peut associer avec l'écriture de Jean-Luc Coatalem :

À Paris, j'avais aménagé ma chambre de bonne sous les toits en un bureau de recherches, tout entier consacré à Paol. J'étais parti de rien : quelques photos, trois noms, une succession de camps [...] Une bibliothèque dédiée accueillait les ouvrages sur la Seconde Guerre, les revues historiques, les classeurs par année, les enveloppes cartonnées pour les originaux, et même quelques brochures imprimées par L'Avel, l'entreprise de mon grand-père, dans les années 40. (Coatalem 2019 : 84–85)

Cette base documentaire que le narrateur construit pour faire avancer ses recherches, toutes ces sources informationnelles objectives, sont des « opérateurs de factualité » (DULONG 1997) qui créditent le caractère vrai de l'histoire racontée. Soucieux du caractère vrai de l'information avec laquelle il travaille, le narrateur-chercheur revendique quand même les incrustations fictionnelles qui sont menées à assurer la progression de l'investigation. Au-delà du défi que l'absence d'information sur la famille représente, l'auteur-narrateur d'un récit de filiation affronte une autre difficulté : évaluer les sources historiques, mesurer leur impact et leur importance dans le processus de la récupération du passé. En admettant que l'intégration du document n'exclut pas la partie fictionnelle de l'histoire, l'auteur témoigne d'un autre défi majeur : la fusion du vrai et du fictionnel, du réel et de l'imaginaire dans un enjeu complexe où les deux parties ne s'excluent jamais, mais elles se complètent de manière réciproque :

Certaines scènes, impossibles à connaître faute de témoins, ont été recomposées, parfois à partir de minces indices, et cousues à la trame générale. D'autres séquences m'ont paru nécessaires même si je les ai supposées, interprétées ou imaginées [...] Cette tentative de reconstitution, sur une base pourtant patiemment documentée, garde donc sa part de fiction, et je la revendique... (Coatalem 2019 : 263)

Oscillant entre ce qui est prouvé et ce qui est supposé, les récits de filiation sont le produit d'un défi majeur auquel leur auteur se voit obligé de répondre : comment construire une histoire plausible, vraie, documentée, comment trouver l'information recherchée quand l'Histoire se tait et le passé est réduit au silence ? S'attardant sur ce sujet, Lionel RUFFEL (2012 : 19) considère que les récits documentaires se tiennent à distance des extrêmes et n'opposent pas les deux dimensions (le Vrai et l'Imaginaire) qui vont l'une à l'encontre de l'autre pour combler les trous informationnels et pour assurer par là-même le caractère compact de la narration. Par ailleurs, quand la macro-histoire ne dit rien sur la micro-histoire, quand les traces du parcours des individus ne sont pas inscrites dans les documents objectifs, l'auteur-narrateur fait intervenir l'imagination, considérée comme la seule modalité en vue d'assurer la continuité de ses recherches. Pourtant, cette imagination

ne devrait pas se confondre avec ce qu'on appelle traditionnellement fiction ou invention, car elle n'intervient pas dans le cadre de l'histoire sans se rapporter de manière permanente à ce qui est vrai et attesté par les documents objectifs. Par conséquent, l'imagination que Coatalem revendique trouve sa fonction en tant que travail d'interprétation, voire comme l'extrapolation du Connu vers l'Inconnu qui est à créer par association et comparaison. En réfléchissant sur le sujet de la documentation, Jean-Claude SCHMITT considère que les historiens, eux aussi, travaillent avec une information documentaire incomplète, substituant les lacunes à l'imagination. Or, l'intervention de l'imagination dans le cadre de la documentation s'explique toujours comme un travail opéré sur une information connue, attestée, certifiée par les sources historiques (FABRE et al. 2010 : 84). D'ailleurs, Jean-Luc Coatalem répond avec maîtrise à tous ces défis de l'individu moderne, défis que la littérature de filiation ne cesse d'interroger.

5. Conclusion

Finalement, on comprend que les récits de filiation marquent un renouvellement et, en même temps, une distanciation de l'écriture (auto)biographique qu'ils enrichissent d'une dimension généalogique-archéologique. Le fait que le présent n'est jamais suffisant, le passé jamais accessible et assez documenté pour expliquer les drames du présent, et que, partant, il est impossible de tisser un lien inter- et transgénérationnel, de s'ancrer dans la famille, transforment l'individu moderne en une sorte d'arbre sans racines, obligeant celui-ci de partir à la recherche de ses ancêtres, à travers une (en)quête où il se questionne en fait lui-même. Par leur écriture intime, les auteurs d'un récit de filiation touchent également à la macro-histoire qu'ils mettent en avant en vue d'offrir du contexte à la micro-histoire qu'ils essaient de (re)composer. Or, s'engageant dans le vaste projet de la récupération du passé, l'individu en plein processus de construction identitaire se transforme en un véritable archéologue qui fouille dans le passé collectif et familial à travers une investigation minutieuse, construite sur un vaste instrumentaire documentaire.

Produit d'interactions multiples avec les autres membres de la communauté à laquelle il réclame son appartenance, l'individu est la réflexion du contact entre le Moi et l'Autre en général et du rapport qu'il a avec les membres de sa famille en particulier. En fonction de ces échanges qui se produisent ou non, la construction identitaire de l'individu sera la cristallisation de tous les défis qu'il a dû affronter et qui ont contribué au façonnage identitaire du Moi : absences de (re)pères identitaires, silence total sur le passé, mémoire déficitaire, relations familiales dysfonctionnelles, voilà l'univers domestique que les récits de filiation mettent en exergue. Privé de tout droit, l'individu « sans identité » va s'orienter vers le Dehors, vers cet *Inconnu* qui le hante afin de récupérer le passé familial et ainsi de trouver les réponses à ses questions identitaires. Au fur et à mesure que l'(en)quête avance et que le sujet s'infiltré dans un passé jusqu'alors fermé sous la clé du silence, on découvre que le Moi est une variation identitaire de l'Autre familial, une autre facette, doublée par des caractéristiques particulières qui constituent le propre de son identité.

Troubles identitaires, transmissions défectueuses, trauma familial, secrets de famille, quête et enquête identitaires, confrontées au silence et à la mémoire qui trahissent, ce ne sont que quelques défis auxquels l'individu moderne doit faire face. Et les récits de filiation en font une formidable illustration.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de références :

- COATALEM, Jean-Luc, 1999. *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*. Paris : Le Dilettante.
- COATALEM, Jean-Luc, 2010. *Le dernier roi d'Angkor*. Paris : Éditions Bernard Grasset.
- COATALEM, Jean-Luc, 2019. *La part du fils*. Paris : Stock.

Ouvrages critiques :

- ANHEIM, Étienne, LILTI, Antoine, 2010. Introduction. In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, n° 2, pp. 253–260.
- DEMANZE, Laurent, 2008. *Récits de filiation*. (Prologue à *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*). Paris : Librairie José Corti. [Consulté le 10.08.2023]. Disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?R%26acute%3Bcits_de_filiation
- DULONG, Renaud, 1997. Les opérateurs de factualité. Les ingrédients matériels et affectuels de l'évidence historique. In : *Politix*, vol. 10, n° 9, Troisième trimestre, Se référer au passé (sous la direction de Jean-Philippe HEURTIN et Danny TROM), pp. 65–85.
- FABRE, Daniel, MASSENZIO, Marcello, SCHMITT, Jean-Claude, 2010. Autobiographie, histoire et fiction. (Entretien). In : *L'Homme*, n° 195–196, pp. 83–101.
- JIȘA, Simona, 2018. *Questions de filiation littéraire*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.
- RUFFEL, Lionel, 2012. Un réalisme contemporain : les narrations documentaires. In : *Littérature*, vol. 166, n° 2, pp. 13–25.
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, 2005. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2e édition augmentée. Paris : Bordas.

REDÉCOUVRIR LE THÉÂTRE DU SECOND DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (1850–1900)

Anne-Simone DUFIEF
Université d'Angers, CirPall

Résumé : Cet article dresse un état des lieux du théâtre du XIX^e siècle. Il montre que l'importance donnée au théâtre romantique a masqué l'importante production théâtrale de l'époque. Il caractérise les différents genres – genre sérieux, drame, mélodrame, vaudeville – et présente l'originalité des œuvres et des auteurs. Après un purgatoire sur la scène et à l'université – même si les vaudevilles ont toujours été représentés – ces œuvres retrouvent un public et sont l'objet de lectures critiques novatrices, de mises en scène innovantes, d'éditions savantes, qui leur redonnent une importance littéraire et culturelle.

Mots-clés : théâtre ; genre sérieux ; drame ; mélodrame ; vaudeville ; mises en scène ; éditions savantes.

Rediscovering the theatre of the second half of the nineteenth century (1850–1900) – abstract: This article describes the situation of the theatre in the 19th century. It shows that the importance given to Romantic theatre masked the significant theatrical output of the period. It characterizes the different genres – serious, drama, melodrama, vaudeville – and presents the originality of authors and their works. After a period of purgatory on stage and at university – even if vaudevilles were always performed – these works regained an audience and became the subject of innovative critical readings, innovative staging and scholarly editions, restoring their literary and cultural importance.

Keywords: theatre; serious genre; drama; melodrama; vaudeville; innovative staging; scholarly editions.

La mode est un éternel retour. Le théâtre de nos arrière-grands-parents est-il à nouveau à la mode ? Dans les salles, sur les écrans et dans les centres de recherche littéraire ? Je voudrai retracer une histoire d'oubli, de purgatoire, de retour et de conquête d'un champ littéraire qui offre des possibilités nouvelles aux chercheurs du XXI^e siècle.

1. Lever de rideau

La littérature dramatique n'a pas tout à fait le même statut que le roman ou la poésie. Liée à l'oralité, au « spectacle vivant », elle est évidemment plus fragile, dépendante qu'elle est de la représentation – dans l'espace comme dans le temps –, des acteurs... Un répertoire ne vit que s'il est incarné et parfois même n'a pas vocation à être édité.

L'université a toujours fait une grande place au théâtre dans son enseignement ; la dimension pédagogique est mise en avant depuis le théâtre des Jésuites ou de madame de Maintenon, jusqu'à ces ateliers théâtre qui existent dans presque toutes les écoles. Mais, lorsque la littérature française devint une discipline universitaire, il fallut choisir. Les auteurs d'histoires de la littérature et les concepteurs de manuels ont sélectionné les auteurs, les pièces, en fonction de leur « valeur ». Le théâtre classique est omniprésent (Corneille, Racine et Molière sont au premier plan), celui du XVIII^e est représenté par Marivaux et Beaumarchais. Du XIX^e siècle ne surnagent que les auteurs romantiques, réduits d'ailleurs au théâtre de Hugo et à celui de Musset (un paradoxe puisque celui-ci renonce très tôt à la scène pour écrire un « théâtre dans un fauteuil »). L'explication est assez simple ; elle tient à l'importance de Victor Hugo dans notre littérature et dans l'idéologie de la république, et à celle de grands metteurs en scène comme Jean Vilar qui, dès 1948 et le festival d'Avignon, mettaient à la mode les héros romantiques : Gérard Philipe, après avoir triomphé dans *Le Cid* en 1951, incarne *Lorenzaccio* en 1952.

Le vent de la modernité a poussé les universitaires à faire place dans leurs programmes à Montherlant, Sartre, Anouilh, Beckett et Ionesco, naguère plébiscités et aujourd'hui un peu boudés.

On constate que le choix des œuvres théâtrales proposées à l'étude aux lycéens a longtemps été bien limité. Dans les années 1960, l'université fit un

peu plus de place aux textes dramatiques, mais en ignorant superbement la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette période était dévolue – dans les manuels – au roman et à la poésie, certes très représentés.

Pourtant le XIX^e siècle est celui du théâtre, du moins si l'on considère la production de pièces et le nombre de salles et de représentations. Patrick BERTHIER emploie même le terme de « surproduction » et constate qu'une recension exhaustive des pièces jouées de 1850 à 1900 est illusoire, voire impossible. A titre d'exemple, il a compté, entre 1836 et 1845, dans les seules salles parisiennes, 2802 pièces nouvelles ... Il déclare donc dès l'introduction de son *Que sais-je sur le théâtre du XIX^e siècle ?* paru en 1986 qu'il faut : « Choisir, schématiser, réduire : comment faire autrement ? » Quarante ans plus tard où en est la recherche sur cette période ?

Patrick BERTHIER synthétisait de façon globale les reproches les plus souvent mis en avant pour expliquer cet abandon de la critique. Une production théâtrale si abondante que cela même était le signe de sa médiocrité. Un coup d'œil sur la longue liste des noms faisait apparaître des « auteurs de second rayon » dont la découverte ne semblait pas être une priorité. Par ailleurs, bien souvent le spectacle prenait le pas sur la littérature alors que la question du texte conservait toute son importance.

La lecture des critiques dramatiques du temps – Jules Janin, Théophile Gautier, Francisque SARCEY, Alphonse Daudet, etc. – infirmait et validait en même temps ce type de jugement de valeur. Nous connaissons tous des pièces qui ont été des *fours* et qui plus tard ont été considérées comme des chefs-d'œuvre. Et inversement, des pièces portées au pinacle qui ne supportent pas d'être remontées à la scène dix ans plus tard. Fluctuations du goût : certaines pièces sont trop modernes, trop en avance sur leur temps, trop avant-gardistes ou au rebours d'autres mettent en scène des mœurs disparues et nous ne comprenons plus les enjeux dramatiques...

Le public, au XIX^e siècle, fréquente avec assiduité le théâtre : les salles sérieuses comme celles de la Comédie française ou du Gymnase, les salles plus populaires, voire très populaires ; l'offre est très diverse. Des campagnes d'écrivains se déchainent contre un théâtre réduit à n'être qu'un divertissement et qui perd toute valeur littéraire. « Les Planches sont vides » tempête Zola. Pourtant bien souvent la jalousie d'auteurs sifflés inspire ces jugements acides.

Nous voudrions dresser un état des lieux – terriblement réduit – puisque nous nous limiterons aux « vedettes » de ce second XIX^e parce que l'exhaustivité est impossible et parce que ce choix permet de comprendre les mécanismes de l'oubli et les raisons d'un retour en grâce qui ouvre à la recherche de vraies perspectives. C'est à regret que nous n'envisagerons ni le théâtre symboliste, ni le « théâtre à côté », celui des salles d'art et d'essai comme le Théâtre Libre ou le Théâtre de l'Œuvre.

2. État des lieux

Pour que cet état des lieux soit plus clair, nous avons choisi d'utiliser les catégories des genres dramatiques qui, à cette époque, sont nettement répertoriés, même s'il est évident que les spectateurs peuvent assister à des pièces différentes dans des salles très diverses.

2.1. Le genre sérieux

Il est le grand genre du second XIX^e siècle. Le théâtre est étroitement lié aux mœurs et la scène se fait miroir de la société. Ce genre est dominé par trois auteurs, on parle du règne d'« AuDuSar », désignant en bloc AUGIER, Dumas fils et Sardou ; ils seront tous les trois élus à l'Académie française, ce qui consacre leur importance dans le champ littéraire.

L'œuvre d'Emile AUGIER (1820–1899) se divise en deux époques. Il commence par des comédies sociales (*Le Gendre de M. Poirier*, 1854), puis des comédies politiques (*Les Effrontés*, 1861). Son rôle a d'abord été d'être un « liquidateur du romantisme ». Dans *Gabrielle*, il met en scène une femme qui comprend que l'adultère et la passion ne sont que des chimères et la pièce se termine sur un vers resté célèbre, louangé et brocardé : « Ô Père de famille ! Ô poète ! Je t'aime ! ». AUGIER s'inscrit dans la tradition moliéresque et peint les problèmes et les contradictions de la bourgeoisie. Sujets et personnages renvoient à une vision réaliste – et conservatrice – de la société. La volonté de ne pas choquer le public, la censure et le désir de se poser en moraliste atténuent la portée d'un théâtre qui fut pionnier car la peinture sociale prévaut sur celle de caractères intemporels.

Son discours de réception à l'Académie française, prononcé par Pierre Antoine Lebrun en janvier 1858, montre l'importance d'AUGIER et les limites possibles de la peinture sociale au théâtre sous le Second Empire :

Monsieur,

Vous venez de retrouver à l'Académie les applaudissements qui vous accueillent au théâtre. Un public accoutumé à se porter vers vos ouvrages a voulu en reconnaître ici l'auteur et donner son approbation à notre choix.

La comédie, la grande comédie est donc, il faut le dire, l'œuvre la plus exigeante et la plus difficile de toute la littérature ; car rien n'est plus difficile que de reproduire, dans des vers pleins et naturels, en conservant un certain idéal nécessaire à toute production de l'art, une vérité dont chacun est bon juge, non celle du photographe qui calque la réalité, mais celle du peintre qui choisit et recompose la nature.

Dans un pays et une époque remués par tant de doctrines et de passions subversives, où la littérature elle-même, soit par le roman, soit par le théâtre, n'épargne ni le devoir, ni l'honnêteté, ni la sainteté de la famille, vous vous êtes placé au milieu du foyer domestique, prenant sa défense ; tout cela compose un drame d'intérieur, simple, naturel, en action et non en tirades, plein d'un intérêt qui s'accroît doucement de scène en scène jusqu'au dénouement où il éclate, et où le sujet s'éclaire de toute sa moralité : le bonheur dans l'ordre, dans le devoir, dans la maison, dans la famille, dans les enfants, dans la réalité des choses, et non dans des rêves fébriles, qui paraissent absurdes au moment où l'on se réveille. (Site de l'Académie française, consulté le 1^{er} janvier 2024)

Alexandre Dumas fils (1824–1895) est à la fois romancier, dramaturge et essayiste. Son premier grand succès, *La Dame aux camélias* (1850), opéra une véritable révolution dramatique, non tant par son sujet (c'était celui de *Manon Lescaut*) que par la modernité de sa forme : une aventure autobiographique mise en scène dans l'ignorance des conventions théâtrales. La pièce, dont le thème est celui des amours impossibles et de la réhabilitation de la courtisane, faisait pleurer, sans pour autant constituer une menace pour la société. Dumas fils va développer des thèmes sociaux qui lui tiennent à cœur dans un théâtre plus offensif. Il dénonce la corruption par l'argent, la situation faite aux femmes, les droits de l'enfant naturel... On a souvent dit que le théâtre de

Dumas fils traitait de sujets hardis dans des pièces « bien faites ». Sa hardiesse est indiscutable dans un contexte de « cant » bourgeois mais aussi parce qu'il démontre l'iniquité de lois civiles impitoyables pour les femmes et injustes pour les enfants naturels. Il est l'inventeur du théâtre à thèse et chacune de ses pièces suscite de vifs débats dont les échos emplissent les journaux et que prolongent les préfaces que Dumas met en tête des éditions de son théâtre. Léopold Lacour écrit : « Le jour où parut *La Dame aux camélias*, une révélation capitale s'accomplit, et, depuis ce coup de génie, on n'a pas cessé de marcher dans la voie de la vérité, ouverte par M. Dumas » (YON 2010 : 132). Malgré tout, Dumas est un conservateur et ses idées ne le conduisent pas à prêcher l'émancipation féminine : il se bat contre la séduction des jeunes filles, voudrait imposer la recherche en paternité, l'obligation de réparer par le mariage si possible. Jugeant que l'oisiveté est mauvaise pour la jeunesse il milite pour un service civique pour les jeunes filles et militaire pour les jeunes gens. Il est partisan du rétablissement du divorce.

Son théâtre dérange d'autant plus qu'il obtient d'immenses succès. Il est cependant élu à l'Académie française en 1875 et le discours du comte d'Haussonville souligne la dimension controversée de sa posture de moraliste au théâtre :

On ne vous cite pas seulement de mémoire, on vous discute aussi beaucoup, ce qui est un autre signe du succès. Vos premières représentations ont toujours eu le don d'exciter singulièrement les esprits. Elles ont ouvert le champ à toutes sortes de controverses. En rendant compte de vos ouvrages, avec une compétence qui ne m'appartiendra jamais, nos critiques les plus fins n'ont pas manqué d'agiter entre eux toutes les questions qui se rattachent à l'art dramatique. La mêlée a été chaude autant que brillante. Vous-même, Monsieur, n'avez pas hésité à descendre dans l'arène, non pas, tant s'en faut, pour accourir à votre propre défense. Outre qu'il n'en était pas besoin, c'était le moindre de vos soucis. Les préfaces mises en tête de vos pièces, et qui font désormais corps avec elles, n'ont rien qui ressemble à des plaidoyers d'auteur. On dirait plutôt que, pour écarter tout soupçon de flatterie, vous avez voulu le prendre d'un peu haut avec vos lecteurs. Vous n'entendez évidemment rompre de lances que pour les idées qui vous sont chères et pour les thèses dont l'excellence ne fait pas doute à vos yeux.[...]

Vous croyez fermement à l'action puissante et directe du théâtre sur les mœurs. Vous désirez que cette influence profite à la régénération patriotique et morale de notre pays. Je le souhaite comme vous. Nous ne différons que sur la nature des moyens à employer. Je ne crois pas que la scène soit une école d'enseignement public, ni le lieu le mieux choisi pour développer certaines thèses si exemplaires qu'elles puissent être, ni pour provoquer certaines réformes, si grande que soit leur utilité. Au risque de vous paraître facile à contenter, je me borne, en lui laissant d'ailleurs toute liberté d'allures, à demander à l'auteur d'une œuvre dramatique de laisser à la sortie du théâtre les spectateurs et les spectatrices dans une situation d'âme meilleure qu'à leur entrée. Voilà toute la morale que je lui impose ; mais à celle-là, j'y tiens beaucoup. (Site de l'Académie française, consulté le 1^{er} janvier 2024)

Auteur de plus de cent pièces, Victorien Sardou (1831–1908) remporte – tout au long de sa carrière – de très grands succès. Il a un flair dramatique exceptionnel et s'essaie dans tous les genres. Il réussit des comédies de mœurs, des vaudevilles, des comédies historiques comme *Madame Sans-Gêne*, mais il est aussi l'auteur de drames comme *Tosca* et de drames historiques comme *La Haine* ou *Thermidor*. Sardou a la bonne fortune d'être l'auteur préféré de Sarah Bernhardt, qui incarne ses héroïnes et les promène dans ses tournées dans le monde entier. Christophe BARBIER écrit drôlement que la grande tragédienne fut « comme un tigre dans le moteur des drames de Sardou » (BARBIER 2015 : article « Sarah Bernhardt »). *Thermidor* mérite qu'on s'y arrête. Sardou opposait deux groupes de révolutionnaires : les bons, les Girondins, conduits par Danton, et les méchants, les Montagnards. Sardou se réclame de Danton et de Desmoulins pour dénoncer le système de la Terreur dont l'inique instigateur est Robespierre, spectre qui plane au-dessus de la pièce, sans jamais y paraître. La première représentation à la *Comédie française*, le 26 janvier 1891, choqua, si bien que la deuxième fit l'objet d'un chahut – les acteurs furent hués, sifflés... Il y eut des interpellations à la chambre des Députés, on accusa Sardou d'attaquer la Révolution, de propager une légende noire. Clemenceau eut ce mot qui fera date : « La Révolution est un bloc ! ». La pièce fut interdite ! Une querelle s'ensuivit : comment analyser la Terreur ? Partisans et adversaires de Robespierre se déchirèrent. La pièce ne pourra être

à nouveau représentée qu'en 1896, au Théâtre de la Porte Saint Martin, après sa réécriture par Sardou.

Sardou est lui aussi élu à l'Académie française ; à sa réception en mai 1878, il n'est encore que l'auteur de comédies sociales, dont Charles Blanc souligne qu'elles mêlent les genres :

Savez-vous bien, Monsieur, que c'est un tour de force que de mettre les rieurs du côté de la sagesse, et de réussir au théâtre en ayant contre soi les amoureux, les roués, les grandes et les petites coquettes, les beaux messieurs et les belles dames qui prétendent vivre 'la haute vie' ! [...]

Quand on s'entretient de vos comédies, Monsieur, on devrait plutôt les appeler des drames, ce me semble, car l'émotion y tient souvent plus de place que le rire. Vous passez facilement de la gaieté au pathétique, et par là vous êtes bien de votre siècle : vous appartenez bien à la famille dont la souche est Diderot. Par là vous vous rattachez à cette littérature, renouvelée par un poète de génie, qui, dans la tragédie de *Ruy Blas*, fit entrer de plain-pied la comédie, la comédie picaresque, avec 'sa cape en dents de scie et ses bas en spirale'. (Site de l'Académie française, consulté le 1^{er} janvier 2024)

Ces trois gloires consacrées ont en commun – même si l'empan de Sardou est plus large – de porter à la scène les problèmes et les difficultés d'un temps : la question d'argent, la vie conjugale, le déclassement social. Tous trois – et c'est un signe de la démocratisation politique et sociale – choisissent de faire porter la lumière sur la vie bourgeoise. Dumas fils assume de « mettre le théâtre au service des grandes réformes sociales et des grandes espérances de l'âme ». Ce choix – qui a été pour beaucoup dans le succès des dramaturges – est aussi un facteur de vieillissement de ce théâtre. Comme le roman de mœurs, celui-ci devient obsolète quand les questions sociales qu'il aborde ne sont plus comprises et que les personnages n'ont pas la puissance de types intemporels. Prenons un exemple : Harpagon est l'Avare, Grandet – dans *Eugénie Grandet* – est un avare historiquement daté.

Christophe BARBIER, dans son *Dictionnaire amoureux du théâtre*, écrit : « Il semble que la mémoire collective ait composé un étau, dont les mâchoires sont la puissance des poètes romantiques et le génie des vaudevillistes, dans lequel tout est broyé, tout est réduit en poussière pour oubliettes ! » (BARBIER 2015 : 963).

2.2. Le mélodrame

Le mélodrame est un paradoxe : il est éternel et il est méprisé, en dépit du joli vers de Musset : « Vive le mélodrame où Margot a pleuré ! ». Divertissement honteux, socialement déclassant, il est pourtant omniprésent dans les théâtres parisiens – comme aujourd’hui sur Netflix ? Il sollicite des émotions premières : la pitié, la peur – le rire lui-même peut y trouver une place pour détendre les nerfs, c’est le rôle du bouffon.

Charles Nodier a eu l’idée de publier un choix de mélodrames de Pixérécourt et l’a fait précéder d’une préface qui tente de *légitimer* le genre : « Et qu’on n’aille pas s’y tromper ! Ce n’était pas peu de choses que le mélodrame ! C’était la moralité de la Révolution ! ». Le peuple – alors que les églises étaient fermées – venait alors au théâtre chercher ce que la « chaire » ne lui apportait plus ! Le mélodrame suit un schéma préétabli : une innocente victime (orpheline, enfant volé, jeune fille abusée, etc.) est spoliée par un traître – qui feint de l’aider – mais après des péripéties (touchantes et/ou inquiétantes), un vengeur – au dernier acte – la rétablira dans ses droits.

Sur ce canevas, toutes les variations, toutes les péripéties sont possibles, ce qui fait du mélodrame un genre protéiforme : mélodrame historique, social, exotique, etc. Tous les décors sont utilisés : vieux château, bas-fonds, etc. La spoliation, les mobiles du traître et du vengeur peuvent être de diverses natures – amoureuses, économiques, politiques, etc. Tous les milieux sont représentés : aristocratiques ou populaires. Au théâtre, le mélodrame est parfois l’adaptation d’un roman. Il est intéressant de noter à quel point le moule du mélodrame est fécond. Nodier pointe l’influence que le mélodrame eut sur le drame romantique et Hugo évoque son goût d’enfant pour Pixérécourt. Et il est aisé de voir que les succès au théâtre des adaptations de romans réalistes sont dus à une réécriture mélodramatique, comme celles de *Germinal* ou de *L’Assommoir* : Coupeau tombe du toit parce que Virginie, jalouse, a scié l’échafaudage !

En un sens le drame ressortit toujours à une esthétique mélodramatique. Cet élément est illustré par le jeu de Sarah Bernhardt, interprète fétiche des drames de Sardou : *Tosca*, *Théodora* qu’une récente exposition a « ressuscitée ».

2.3. Le drame

Le drame est-il une variante sérieuse et artistique du mélodrame ? On pourrait le soutenir, mais il a des ambitions plus hautes : il est poétique et associe au dramatique le lyrique. En outre, le drame est aussi « moral » ; Hugo le théorise dans la préface de *Lucrèce Borgia* : « Il [l'auteur] sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine. Le poète aussi a charge d'âmes ». Un auteur fin-de-siècle a ressuscité le drame romantique avec un succès jamais démenti ; Edmond Rostand, en 1897 (il n'a pas encore trente ans), fait représenter *Cyrano de Bergerac* : ce n'est pas un succès mais un triomphe comme on en voit peu au théâtre. Deux autres pièces suivront : *L'Aiglon* en 1900 et *Chanteclerc* en 1910, un demi-succès. Rostand meurt de la grippe espagnole en 1918. Il a été élu à l'Académie française en 1903 ; le discours de Melchior de Vogüé, le 4 juin 1903, souligne l'immense succès de *Cyrano*, « cette comédie qui s'achevait en drame et déchaînait un rire mouillé de pleurs » :

Enthousiasme effarant : en quelques jours, vous passiez roi de la scène, empereur, Messie, poète national, et bientôt poète mondial. Pas une discordance, pas une réserve dans l'acclamation : tout Paris avait pour *Cyrano* les yeux que n'eut point l'aveugle Roxane. Comment ne s'est-il pas trouvé quelqu'un pour orchestrer la fanfare des Cadets de Gascogne ? Elle eût incontinent remplacé *la Marseillaise* dans tous les cuivres militaires et civils. Les foules se ruaient à ce théâtre où une comédie qui s'achevait en drame déchaînait un rire mouillé de pleurs. La joie contagieuse gagnait les plus moroses, et jusqu'à ces confrères qui ne rient jamais devant un succès. Les foules se livraient bonnement à vous ; elles ne gâtent point leurs plaisirs par l'analyse. Les confrères, à demi consolés d'une réussite quand leur esprit de finesse en a montré les raisons, chausaient leurs lunettes et disséquaient : Pourquoi ce bonheur insolent ? Pourquoi cette unanimité dans l'éloge ? (Site de l'Académie française, consulté le 1^{er} janvier 2024)

L'orateur l'attribue à une adéquation parfaite entre l'auteur et le public qui se reconnaît dans le miroir de la scène et est reconnaissant au dramaturge d'opérer une synthèse entre classicisme et romantisme :

Il s'applaudit lui-même dans votre œuvre, ce public, il s'admire dans le miroir où il se voit ressemblant et embelli. Vous ne lui apportez pas une de ces nouveautés scandaleuses qui soulèvent les résistances des vieilles écoles et provoquent aux batailles ; vous lui rapportez tout ce qu'il a aimé chez les aïeux, chez les éducateurs de sa jeunesse. Fond et forme, votre *Cyrano* est l'extrait subtil où se condense le résidu de nos trois grands siècles littéraires. Nous y retrouvons nos jolies qualités, nos défauts mignons : ceux-ci nous sont parfois plus chers que celles-là. Fond de bravoure un peu fanfaronne, de galanterie extravagante, de sensibilité avec un rien de mièvrerie ; fonds et tréfonds d'esprit endiablé, primesautier, avec son cliquetis d'antithèses, ses pointes, ses pirouettes, son plumet frisé par les précieuses, panaché de gongorisme espagnol et de concetti italiens. La forme ne nous plaît pas moins ; elle caresse notre mémoire ; elle y réveille tous les styles dont nous sommes imprégnés, tous les rythmes qui nous ont bercés ; il semble qu'un écho nous les renvoie, adroitement fondus dans une seule résonance, classiques et romantiques pêle-mêle. (*ibid.*)

Vogüé salue l'invention verbale, la force poétique d'un texte où monologues et dialogues étincellent d'esprit et de sensibilité :

Imagination servie par un pouvoir religieux d'invention verbale. Savoir et retrouver beaucoup de mots : ce don ne fait pas tout le poète, mais il lui est indispensable. Les dédaigneux disent parfois : Ce ne sont que des mots ! Opposons-leur l'admirable sentence qui se prête à tant d'acceptions, même profanes : Au commencement était le Verbe. (*ibid.*)

Cyrano résume au tournant du siècle ce que doit être le théâtre : « Fond et forme, votre *Cyrano* est l'extrait subtil où se condense le résidu de nos trois grands siècles littéraires ». Sur le plan historique comme sur celui du mélange des genres, *Cyrano* fait rire et pleurer.

2.4. *Le vaudeville*

Le vaudeville est un genre très ancien et, comme le mélodrame, sujet à des évolutions et des avatars. Au XIX^e siècle, il est le plus populaire des genres,

mélant texte et chansons. Scribe, dans la première moitié du siècle, a été à l'origine d'une modification décisive : il a supprimé les couplets chantés et contribué ainsi à l'effacement des frontières entre comédie et vaudeville. Les vaudevillistes sont très nombreux, il faut beaucoup produire pour renouveler l'affiche et il est de règle de collaborer. Deux auteurs vont retenir notre attention.

Labiche a connu un immense succès sous le Second Empire ; l'importance de son œuvre le classe très tôt à part, par l'ampleur (160 titres) et par la qualité. SARCEY – après avoir assisté au *Voyage de Monsieur Perrichon* – voit dans cette pièce un chef-d'œuvre digne du répertoire de la Comédie française ; Emile AUGIER convainc Labiche de publier son théâtre – ce qui n'était pas forcément le cas pour les vaudevilles – et le préface. Il écrit :

Je n'avais jamais lu ces pièces qui m'avaient tant réjoui à la scène ; je me figurais comme bien d'autres, qu'elles avaient besoin du jeu *abracadabrant* de leurs interprètes, et l'auteur lui-même m'entretenait dans cette opinion par la façon plus que modeste dont il parlait de son œuvre. Et bien je me trompais, comme l'auteur, comme tous ceux, qui partagent cette idée. Le théâtre de Labiche gagne cent pour cent à la lecture ; le côté burlesque rentre dans l'ombre et le côté comique sort en pleine lumière ; ce n'est plus le rire nerveux et grimaçant d'une bouche chatouillée par une barbe de plume ; c'est le rire large et épanoui où la raison fait la basse. (AUGIER 1878 : 3)

Labiche va être élu à l'Académie française, ce qui ne se fait pas sans quelques grincements de dents (ou de plume). Il écrit avec des collaborateurs, c'est un problème que pose avec beaucoup de force Brunetière dans un article à la *Revue des deux mondes*, le 15 septembre 1879 : « Au moins peut-on se demander si c'est vraiment faire œuvre littéraire que de composer ainsi sous une raison sociale ». Une question somme toute légitime qui va conduire Labiche à expliquer ses méthodes de travail, sa poétique et force est de constater que, quel que soit le collaborateur, le « genre Labiche » reste identique. Comme Rostand, Labiche est adulé par le public, une caricature de Cham en 1879 porte comme légende : « Molière prend un pseudonyme pour signer ses œuvres posthumes » ; il est aussi reconnu par la critique. Son répertoire est vaste, citons *Un Chapeau de paille d'Italie*, *La Cagnotte*, ou *Célimare le bien*

aimé. Labiche accorde une moindre importance à la vraisemblance de l'action (ce que démontrent le nombre et la place des coïncidences) au profit de la production des effets comiques et de la rapidité du rythme. « Une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle ralentit, le public bâille. Si elle s'arrête, le public siffle » (HAYMANN 1988 : 100), répond-il à un critique qui l'interviewe. L'effet particulier du tempo de Labiche tient à ce que le mouvement n'obéit pas à une logique prévisible. SARCEY cherche à la définir à travers la métaphore du billard :

L'écrivain choisit un incident de la vie ordinaire qui lui a semblé curieux. Le fait une fois mis en branle va se heurter à des obstacles, disposés avec art, contre lesquels il rejaillit, jusqu'à ce qu'enfin il s'arrête, à la suite d'un certain nombre de carambolages ou coups de théâtre, sa force d'action étant épuisée. (SARCEY 1901-1902 : « Labiche »)

Labiche situe l'action dans la vie bourgeoise de son temps, il la peint avec gaieté sans agressivité et lui fait parler sa langue. Est-ce un rire de moindre qualité ? Zola l'attaque : « Entre Molière et M. Labiche, il n'y a qu'un abîme, l'amertume » (*Le Bien public*, 17 juin 1878). Ce à quoi Labiche acquiesce :

Je trouve que vous avez parfaitement caractérisé la nature de mon talent (si talent il y a) : je suis un *rieur*. Quelques-uns voient *triste*, moi je vois *gai*, ce n'est pas ma faute, j'ai l'œil fait comme ça. Je n'ai ni à m'en applaudir, ni à m'en excuser. J'ai beau faire, je ne peux pas prendre l'homme au sérieux, il me semble n'avoir été créé que pour amuser ceux qui le regardent d'une certaine façon. (B.N.F. Manuscrits, Naf 24521)

Bergson, dans son essai *Le Rire*, qui paraît en 1900, choisit de très nombreux exemples dans le théâtre de Labiche.

L'autre grand vaudevilliste du XIX^e siècle est Georges Feydeau (1862-1921). Son théâtre marque la mise au point définitive du « grand vaudeville ». Certains passent pour des chefs-d'œuvre du genre. Son œuvre très abondante est écrite sans collaborateurs. Les pièces sont nombreuses, cette fécondité a pour origine, outre la facilité de l'auteur, son incessant besoin d'argent.

Il n'y a au fond que deux sujets chez Feydeau : le séducteur berné (*Le Dindon*) et l'homme tranquille impliqué malgré lui dans de fâcheuses aventures (*La Dame de chez Maxim* ; *Occupe-toi d'Amélie* ; *Un Fil à la patte*). Mais ils sont agencés dans une infinité de réalisations – d'anecdotes – qui s'analysent en termes d'intrigue. Feydeau s'est expliqué sur sa méthode :

Je pars toujours de la vraisemblance. Un fait – à trouver – vient bouleverser l'ordre de marche tel qu'il aurait dû se dérouler. Et j'amplifie l'incident. Si vous comparez la construction d'une pièce de théâtre à une pyramide, on ne doit pas partir de la base pour arriver au sommet, comme on l'a fait jusqu'ici. Moi, je pars de la pointe et j'élargis. (*Le Matin*, 15 mars 1908)

Imprévu et amusant, le point de départ est suffisamment « fertile » pour faire naître quiproquos et péripéties. La situation initiale place le personnage en « danger ». Pour écarter le péril, il agit mais alors tombe dans un autre péril. Quiproquos, rencontres intempestives : le rythme s'accélère et le personnage est pris dans un véritable « engrenage comique ». Feydeau revendique la vérité, sinon la vraisemblance, de ses personnages :

[...] je remarquais que les vaudevilles étaient invariablement brodés sur des trames désuètes, avec des personnages conventionnels, ridicules et faux, des fantoches. Or je pensais que chacun de nous dans la vie, passe par des situations vaudevillesques, sans toutefois qu'à ces jeux nous perdions notre personnalité intéressante. En fallait-il davantage ? Je me mis aussitôt à chercher mes personnages dans la réalité, bien vivants, et leur conservant leur caractère propre, je m'efforçai après une exposition de comédie, de les jeter dans des situations burlesques. (*ibid.*)

A la différence de celui de Labiche, le théâtre de Feydeau n'est jamais moralisateur ; il est même parfois grivois. Feydeau impose à la comédie légère un comique moderne théâtral, dénué d'intentions pédagogiques, un rire libéré des arrière-pensées. Ce comique est moins soucieux de vraisemblance que d'efficacité : il se caractérise par la rapidité, la sensibilité au cocasse, voire à l'absurde des choses, autorisant la fantaisie et le délire joyeux. Feydeau – de son vivant – n'a pas été joué à la Comédie française, il n'a pas non plus été élu

à l'Académie française. Ce déficit de reconnaissance institutionnelle ne fait en aucun cas de lui un paria : ses pièces étaient très représentées et très courues.

3. Le XX^e siècle

Jusque dans les années 1930, les théâtres continuent à monter les pièces des anciennes gloires – AUGIER, Dumas fils, Sardou. *Les Archives du spectacle* (les archives du spectacle.net) permettent de suivre les étapes de l'oubli. AUGIER disparaît complètement en 1942, il était encore joué en 1918 et en 1920. Le théâtre de Dumas fils est encore présent en 1925, puis en 1948 mais il disparaît également. *La Traviata*, transposition de *La Dame aux camélias* par Verdi à l'opéra assure à l'œuvre de Dumas fils une survie planétaire ; c'est l'un des opéras les plus joués dans le monde. Signalons aussi le ballet de Neumeier *La Dame aux camélias*, créé en 1978 et encore à l'affiche. Sardou n'est lui non plus guère joué : *Madame Sans-Gêne* est parfois reprise, *Tosca* a été à l'affiche tant que Sarah Bernhardt l'a interprétée, mais c'est une transposition opératique, celle de Puccini, qui fait vivre l'œuvre de Sardou.

Le cas de *Cyrano de Bergerac* est différent, la pièce n'a jamais cessé d'être représentée et toujours avec succès ; le rôle de Cyrano a connu depuis son créateur et dédicataire Coquelin, de nombreux interprètes. Cyrano est le personnage masculin que tout acteur rêve d'interpréter au cinéma, comme sur les planches.

Labiche et Feydeau n'ont, eux non plus, jamais quitté les planches : 552 mises en scène différentes pour Labiche, 527 pour Feydeau, selon les *Archives du spectacle*.

La critique universitaire a ses règles. Jusque dans les années 1960, les genres « mineurs », le mélodrame, le vaudeville n'étaient pas des objets d'étude légitimes. Le théâtre de mœurs aurait pu retenir l'intérêt des universitaires, mais il n'était pas d'usage de proposer des thèses sur des sujets trop contemporains.

Dans le dernier tiers du siècle, l'histoire littéraire telle que l'ont créée Faguet ou Lanson – L'Homme et l'œuvre – s'est démodée. La nouvelle critique est dominée par l'idéologie marxiste ; pour elle, le théâtre sérieux d'AuDuSar ne peut être perçu que comme un théâtre pour bourgeois, qui ne remet pas en cause l'illusion théâtrale et relève d'une dramaturgie sans intérêt : la pièce « bien

faite » est synonyme de la pièce médiocre. Barthes se scandalise des choix de la Comédie française pour une tournée à Moscou ! Lucien Goldman, Roland Barthes n'ont pas de mots assez durs pour ce théâtre, alors que le répertoire romantique est l'objet de lectures modernes, politisées ; ainsi Anne Ubersfeld analyse-t-elle le théâtre de Hugo – et en particulier *Ruy Blas* – comme une démonstration de l'écrasement du peuple lors de la révolution de 1830. Les metteurs en scène ne montent plus AuDuSar, car ce théâtre de l'illusion dramatique leur semble incompatible avec une distanciation brechtienne !

4. Le XXI^e siècle

4.1. À l'université

En 1976, la Bibliothèque Nationale de France crée un département des Arts du Spectacle, et en 1979, ouvre une antenne à Avignon, La Maison Jean Vilar, plus particulièrement dédiée au théâtre. A partir des années 1990, les universités ouvrent des départements d'Arts du spectacle et proposent un cursus complet de la licence au doctorat : les cursus se spécialisent dans le spectacle vivant, le cinéma, etc. Dès lors la recherche sur le théâtre n'est plus du seul domaine des littéraires.

C'est dans la collection « L'Avant-scène » que paraît une histoire du Théâtre en France, dont deux volumes sont consacrés au théâtre du XIX^e siècle ; l'originalité est de proposer de brèves études, des extraits d'œuvres et des interviews de metteurs en scène. Chez Champion, éditeur universitaire, paraissent deux volumes d'histoire du théâtre au XIX^e siècle. On peut parler d'un retour de l'histoire littéraire sous les habits de l'histoire culturelle. Dans ce contexte, les spectacles du XIX^e siècle font l'objet d'études : J. C. YON – historien – organise un grand colloque en 2009 publié sous le titre *Les Spectacles sous le Second Empire* (2010) qui opte pour une approche pluridisciplinaire – histoire de l'Art, des techniques de mises en scène, de la danse, etc. et de la littérature. La très récente exposition sur Sarah Bernhardt montre quel intérêt le grand public porte au théâtre du XIX^e siècle quand il lui est présenté d'une façon aussi riche et spectaculaire.

Les centenaires des décès suscitent le désir de « réviser » les jugements du passé. Guy DUCREY a organisé un colloque sur Sardou à l'Université de Strasbourg en 2007 : *Victorien Sardou, un siècle plus tard* (s.d. Guy DUCREY) ; une journée d'études a eu lieu à la BNF : *Victorien Sardou – Le théâtre et les Arts* en 2008 (s.d. Isabelle MOINDROT, 2010). La panthéonisation de Dumas père en 2002 a réveillé la curiosité envers Dumas fils ; la société des Amis d'Alexandre Dumas est très active ; Marianne et Claude SCHOPP ont publié en 2017 *Dumas fils ou l'anti-Ceipe*. Des thèses sont déposées et soutenues : Pierre DANGER en 1998, dans *Augier ou le théâtre de l'ambiguïté*, tente d'opacifier une œuvre trop « plate ». Hanan HASHEM associe la triade dans *E. Augier, A. Dumas fils, V. Sardou, Dramaturgie du savoir vivre sous le Second Empire* (2015) ; sa thèse, soutenue en 2014 à Strasbourg s.d. Geneviève Jolly, se réclame de la socio-poétique, c'est-à-dire de « l'étude de l'inscription dans l'écriture des représentations de l'imaginaire de l'interaction sociale ». En 2009, Carolina DIGLIO publie *L'Éthique de l'argent dans l'œuvre de Dumas fils*, chez Schena Editore, dans la collection *cultura straniera*, un ouvrage présenté comme pionnier dont le grand mérite est d'étudier l'œuvre de l'auteur dans son intégralité et de la replacer « dans son monde réel ».

Aucun travail ne peut se faire sans disposer de bonnes éditions, ce que facilite l'entrée dans le domaine public de presque tous les écrivains du XIX^e siècle. La collection Bibliothèque du Théâtre français chez Garnier propose de nombreux titres. Une édition critique du *Théâtre* de Dumas fils y est en cours de publication, sous la direction de Lise Sabourin, trois tomes sont déjà parus (le t. III en 2021). Garnier publie également une édition critique du théâtre de Victorien Sardou : six volumes sont parus depuis 2017.

Les cas de Labiche et de Feydeau sont un peu différents ; leur purgatoire n'a concerné que l'université. De nos jours, existe un regain d'intérêt pour des genres comiques, naguère peu étudiés. Nous avons vu que Bergson choisissait ses exemples chez Labiche. En 1945, Philippe SOUPAULT, un écrivain lié aux surréalistes, fit de l'œuvre de Labiche une lecture dissonante qui lança la vogue du vaudevilliste chez des intellectuels engagés. Selon lui, le spectateur est victime d'une erreur :

Le Théâtre de Labiche, dépouillé de son atmosphère comique, est une peinture de la société bourgeoise, peinture d'une exactitude et d'une puissance, qui sont, même pour un lecteur non prévenu, singulièrement étonnantes. Mais de même que la méconnaissance des modèles est restée profonde, de même on n'a pas rendu justice au peintre, à l'écrivain, à l'auteur. On n'a pas voulu ou l'on n'a pas su donner à Labiche cette importance. Lui-même a fait tout ce qu'il a pu pour donner le change et éviter qu'on ne lui accorde plus qu'il ne demandait. (SOUPAULT 1945 : 156)

Pour SOUPAULT, le théâtre de Labiche n'est pas un simple amusement, il est une dénonciation de la société de son temps parce qu'il accède à la vérité : « N'ayant pas la prétention de corriger, il a su atteindre la vérité, la simplicité, toutes choses qui risquent d'effrayer si on ne se contente pas d'y croire, si on veut s'en servir » (*ibid.*). SOUPAULT voit donc dans son théâtre une « bombe », une dénonciation féroce de la bourgeoisie et des vices spécifiques à une classe sociale.

Labiche stigmatise l'économie poussée jusqu'à l'avarice. Ainsi, dans *Célimare*, seule la demande d'argent fait partir les amis. Les joueurs de *La Cagnotte* mettent des boutons de culotte dans la cassette et se comportent ainsi comme des voleurs... Il dénonce la politique de l'enfant unique qui a pour objet d'assurer la transmission du patrimoine, l'obsession de la dot et des rentes. Les personnages sont égoïstes et se replient sur leur bien-être. La haine du militaire, le refus du duel sont caractéristiques de la lâcheté bourgeoise. Vice bourgeois aussi que cette vanité qui naît du besoin de paraître dans un but lucratif, ce qui éclate dans *La Poudre aux Yeux*. Cette lecture, datée, a eu le mérite d'entretenir la curiosité autour de ce théâtre chez des intellectuels plus enclins à jeter le vaudeville aux oubliettes.

Le théâtre de Labiche est très lu dans l'enseignement secondaire, il existe des dossiers pédagogiques autour du *Chapeau de paille d'Italie* ; il fait également l'objet de colloques comme le récent *Les Mondes de Labiche*, publié aux Presses de la Sorbonne nouvelle (BARA, HEYRAUD, YON 2020). Le théâtre de Feydeau est également réhabilité dans l'université. Violaine HEYRAUD lui consacre sa thèse en 2012 : *Feydeau, La machine à vertiges*, éditée chez Garnier. Un colloque, *Feydeau la plume et les Planches*, est organisé en 2014 à la Sorbonne.

Labiche et Feydeau sont édités chez Garnier. Feydeau entre même dans la bibliothèque de la Pléiade en 2021, année du centenaire de sa disparition. L'éditrice, Violaine HEYRAUD estime que le temps est venu car la critique contemporaine souhaite ne pas s'arrêter au rire et nous invite à chercher les mécanismes subtils. Feydeau serait « un représentant exemplaire de la vie théâtrale effervescente de l'entre deux siècles ». Son œuvre constitue un maillon entre la farce et « le burlesque le plus contemporain ». Par la farce, il rejoint le discours comique universel. Il convient de l'analyser en comprenant le fonctionnement de sa dramaturgie : une machine scénique et un art du mouvement délirant qui peut être relié à son intérêt pour la maladie mentale, la « folie » (Feydeau appartient au siècle de Charcot ; il connaît les travaux sur l'hystérie, etc.). Ces vaudevilles sont aussi le miroir de l'actualité de son temps (sciences, inventions techniques), en même temps, il se livre à une féroce satire sociale et conteste la bourgeoisie. Cette approche de Feydeau a été initiée par Thierry Maulnier, qui relève « *une sorte de comique fou qui annonce l'humour moderne du non-sens* » (*Combat*, 9 mars 1951). Il avait raison, le théâtre de l'absurde descend en droite ligne de Feydeau.

La consécration que constitue l'entrée à la Pléiade a suscité de multiples réactions : approbation dans *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, des journaux plutôt marqués à gauche et où s'expriment volontiers des universitaires. Ainsi Brigitte Salino dans *Le Monde* du 16 décembre 2021 :

un homme à l'esprit étincelant, qui avait si bien su montrer la folie des lapsus et des portes qui claquent – celle du vaudeville, dont il fut et reste le roi. Il n'y a pas aujourd'hui une saison sans que son nom soit à l'affiche, et les théâtres publics, qui l'ont longtemps regardé de haut, comme un auteur attaché à un genre désuet, léger, grivois et bourgeois, le considèrent aujourd'hui pour ce qu'il est : un observateur de la nature humaine.

Au *Figaro*, le 12 novembre 2021, au contraire, Beigbeder s'étonne et persifle le travail universitaire de l'éditrice :

Diantre ! Des boudoirs bourgeois avec des noceurs endormis sous des canapés ! Des prostituées planquées derrière des tapisseries ou transformées en pouf ! Des quiproquos, des imbroglios, des coups de théâtre, des clous du

spectacle ! Des maris cocus et des épouses trompées ! Quelle honte ! Comment la Pléiade ose-t-elle accueillir dans sa collection – jusque-là prestigieuse – une telle injure à la morale féministe, un tel éloge de la masculinité toxique, une aussi scandaleuse compilation de prédateurs sexuels en frac, exploitant des cocottes dénudées pour leur propre plaisir dominateur ! Au Canada, on brûlerait ce livre séance tenante !

La Pléiade a attendu une centaine d'années pour accepter en son sein pareille sarabande. Longtemps les sorbonnards se sont pincé le nez devant un tel délire à cornes. La présentation de Violaine Heyraud se donne un mal fou pour rendre Georges Feydeau profond et littéraire. Elle va jusqu'à voir en ses didascalies maniaques les aïeules des descriptions désincarnées...

Lire Feydeau est cependant frustrant ! Car il est avant tout un homme de théâtre qui se soucie du plateau, de la mise en scène dans tous ses détails, des trucages, des costumes, etc. Les notices de l'édition de la Pléiade offrent une véritable génétique des spectacles : Violaine HEYRAUD a consulté et utilisé dans ses notices les manuscrits, les copies destinées aux acteurs, au souffleur, conservés à la BNF et à la BHVP. Son travail démontre que les textes de Feydeau se stabilisent au moment de la représentation, en passant par le plateau : il est donc un « écrivain scénique ».

4.2. *Et sur les planches*

Ni Labiche, ni Feydeau, ni Rostand n'ont connu de purgatoire sur les planches. Les deux vaudevillistes ont petit à petit conquis la respectabilité des salles – la Comédie française –, puis celle des metteurs en scène d'avant-garde, ceux qui vont au-delà du rire !

Choisissons quelques représentations qui font date : en 1938, Gaston Baty montait *Un Chapeau de paille d'Italie* en soulignant la dimension onirique :

Jusqu'ici la rampe de Molière n'avait jamais éclairé un vaudeville. Cette lacune sera comblée tout à l'heure, lorsque le rideau se lèvera sur *Un Chapeau de paille d'Italie*, chef-d'œuvre du vaudeville comme *La Tour de Nesles* est celui du mélodrame. Miracle de construction, copié mais jamais égalé par trois générations d'auteurs gais ou soi-disant tels [...]. Le *Chapeau* n'est

pas seulement un vaudeville, c'est une pièce poétique, un rêve. Le thème classique du cauchemar n'est-il pas la poursuite haletante d'un but qui se dérobe toujours ? Le *Chapeau* est un cauchemar gai. Le dialogue n'est pas sans prendre par instants un ton déjà surréaliste. (*Programme Comédie française*, 1938)

De très nombreux metteurs en scène ont donné leurs lectures des vaudevilles de Labiche ; citons Jacques Lassalle qui monte *La Cagnotte* au théâtre Hébertot en 1998 :

J'avais tenté une mise en scène syncrétique qui se plaçait au carrefour des trois grands courants entre lesquels balance aujourd'hui le théâtre labichien : le courant vaudevillesque (qui se veut fidèle à l'impérieux 'je vois gai de l'auteur') ; la tendance critique (le Second Empire revisité par Brecht et Althusser) ; le courant onirique enfin qui ouvre sur le fantastique et le non-sens, tel que l'ont célébré les surréalistes, en premier rang desquels Philippe Soupault. (LAPLACE-CLAVERIE et al. 2008 : 353)

Feydeau dut attendre pour quitter les scènes du boulevard. Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault mènent à partir de 1948 une campagne pour faire de Feydeau un « classique » ; le maître du TNP était sensible à la dimension « absurde » de son théâtre.

L'entrée du *Dindon* au répertoire de la Comédie française en 1948 suscita une véritable querelle et même un scandale. Donnons la parole à Béatrix DUSSANE, une des plus respectées des sociétaires du Théâtre Français ; elle écrit dans *Notes sur le Théâtre* en 1951 :

Une mode, un snobisme, presque un culte Feydeau se sont installés. Les mêmes qui boudaient certaines verdeurs de Molière se sont pâmés aux caleçons et aux chemises de nuit du vaudevilliste, qui avait eu en effet, peut-être, plus de génie qu'il ne pensait. Je résiste moins que personne à la joie qu'il déchaîne, mais j'avoue demeurer rétive, quand on me parle d'en tirer de profondes méditations. (DUSSANE 1951 : 220-221)

Retraçant la réception de Feydeau sur les planches, Violaine HEYRAUD constate qu'en 1960, il est

devenu un auteur du patrimoine bien implanté à la Comédie française dans les joyeuses mises en scène de Jacques Charon, de Jean Meyer, de Jean-Louis Cochet. Mais sa légitimation n'est pas totale en un temps où le théâtre d'art est plus sensible à l'influence de Brecht. Encore lié à son image d'auteur de boulevard, Feydeau inspire peu de mises en scène réflexives jusqu'à la fin des années 1970. Alors que Labiche dès les années 1960 a fait l'objet de visions critiques et distanciées, appuyant sur les zones d'ombre d'un auteur bourgeois, lui, malgré la noirceur tôt perçue de son œuvre, n'a bénéficié que tardivement – à partir des années 1980 et plus encore après son entrée dans le domaine public en 1991 – de lectures audacieuses. Le théâtre public qui l'a légitimé, bien décidé à en régénérer les codes de représentation, est toujours soupçonné en montant Feydeau, de vouloir équilibrer ses finances par un spectacle populaire. (HEYRAUD 2021 : LX)

Depuis les années 1960, tous les grands metteurs en scène montent Feydeau. Bernard Murat en 1985 met en scène *Tailleur pour Dames* au Théâtre Edouard VII et se dit sensible au tragique de Feydeau. Il reviendra à cette pièce en la filmant en 2008. Pierre Mondy en 1989 met en scène *Un Fil à la patte* au Palais Royal ; il se déclare attentif au mouvement et insiste sur l'importance de suivre le rythme. Lukas Hemleb en 2002 reprend *Le Dindon* et estime qu'il faut faire sentir la détresse du personnage « coincé » : « J'ai voulu aborder *Le Dindon* par ses traits physiologiques comme une machine infernale à casser du couple ». Alain Françon qui met en scène *La Dame de chez Maxim* au Théâtre du Huitième à Lyon, s'émerveille de la profusion des didascalies ; il est en quête « de la rupture de logique, du point aveugle à partir duquel ça bascule et la déraison peut s'installer ».

Le cas de *Cyrano de Bergerac* est différent. Son succès passe les frontières ; la pièce a été traduite en hongrois en 1920, presque au moment où l'université de Debrecen ouvrait son Département d'études françaises ! Le nombre de mises en scène, d'adaptations pour le cinéma, la longue liste des comédiens qui ont interprété le rôle, démontre la popularité d'une œuvre adulée pour des raisons multiples. Denis Podalydès, à qui on doit une belle mise en

scène pour la Comédie française, s'émerveille du « mélange des genres et des styles (comique, potache, profonde tristesse, délicatesse mallarméenne, inventions oulipiennes) qui fait le génie de cette pièce, monstre unique dans le répertoire » (LAPLACE-CLAVERIE *et al.* 2008 : 305). Christophe BARBIER, dans, *Dictionnaire amoureux du théâtre*, voit en Rostand « le dernier à savoir écrire en vers » et en *Cyrano* « un prodige parce que c'est à la fois un rêve d'auteur, un rêve d'acteur et un rêve de spectateur » (BARBIER 2015 : 938).

De très nombreuses publications paraissent en 2018 pour les 100 ans de sa mort. Une thèse est soutenue en Sorbonne par Clémence Caritté : *Une pièce mythique au cœur de l'atmosphère fin de siècle*, en 2018 s. d. Sophie Basch, qui introduit ainsi ses recherches :

Notre travail questionne l'assise temporelle de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. En effet, depuis 1897 et encore aujourd'hui, l'œuvre a la réputation d'être le dernier drame romantique français, au mépris des plus grandes évidences chronologiques. Notre approche allie littérature, histoire et sociologie. Notre travail s'applique dans un premier temps à éclairer cette impression d'anachronisme en explorant les pistes du romantisme, de cape et d'épée, et des liens entretenus avec la comédie héroïque ainsi que la commedia dell'arte. Nous cherchons ensuite à montrer l'ancrage de la pièce dans son temps, en exhibant notamment ses rapports avec l'idéalisme fin de siècle et la modernité de sa proposition dramatique, qui tient du théâtre total, recourant par exemple fortement aux arts dits 'mineurs'. Nous accordons toute leur place aux composantes du nez et du panache qui font l'originalité de l'œuvre rostandienne. Enfin, nous tâchons de saisir la constitution de *Cyrano* comme mythe littéraire et culturel en étudiant sa réception par la presse, la critique théâtrale, les artistes et la population, tout en soulignant le tournant qu'a représenté la Première Guerre mondiale. Nous interrogeons les tentatives de récupérations politiques en abordant l'aspect national de l'œuvre. Par là même, nous insistons, d'un point de vue littéraire, sur les spécificités du drame qui allie efficacement gauloiserie et préciosité. Nous soulignons finalement le passage du littéraire au moral, de l'esthétique à l'idéologique, pour montrer que *Cyrano de Bergerac*, loin de n'être qu'une simple pièce de théâtre, est devenue un véritable objet social. (Non publié)

Cyrano intéresse les universitaires et la critique souligne la richesse de la pièce qui se lit selon de multiples entrées : le thème du double, un drame romantique attardé, le théâtre dans le théâtre, le concept d'« hyperthéâtre », la verve de l'écriture. Enfin, *Cyrano de Bergerac* est au programme de l'agrégation de Lettres en 2022 ; une édition de référence chez Gallimard Folio est préconisée. Cette consécration est au moins aussi spectaculaire que l'entrée en Pléiade de Feydeau. Un colloque d'agrégation est organisé à la Sorbonne où les meilleurs spécialistes du théâtre prennent la parole. La journée est introduite en des termes qui soulignent l'importance du choix du jury et ouvre des pistes à la recherche :

L'inscription de *Cyrano de Bergerac* au programme de l'agrégation constitue un événement. Adulée par les uns, méprisée ou ignorée par les autres, la pièce s'est inscrite dans un imaginaire national. Ce colloque n'a pas d'autre ambition que de la replacer dans l'histoire : celle de la poésie et du théâtre dont elle hérite, celle des formes littéraires, artistiques et scéniques qui lui sont contemporaines, celle enfin de sa réception, fort contrastée depuis la générale du 27 décembre 1897. Tentant après tant d'autres de tenir un discours 'savant' sur une œuvre qui appartient à la mémoire patrimoniale, les approches proposées invitent à s'interroger sur la construction de la renommée et la constitution d'un canon littéraire. (Non publié)

* * *

Je crois avoir démontré que le théâtre du second dix-neuvième siècle offrait à la recherche universitaire des pistes nouvelles, qui ne relevaient pas d'une archéologie de la vie littéraire. En outre, les moyens modernes de captation des pièces – You Tube, chaîne de la Comédie française – renouvellent l'intérêt qu'on peut porter à ce théâtre dans une optique pluridisciplinaire, qui n'exclut pas la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGIER, Emile, 1878. Préface au *Théâtre choisi* de Labiche. Paris : Calmann-Lévy.
- BARA, Olivier, HEYRAUD, Violaine, YON, Jean-Claude, 2020. *Les Mondes de Labiche*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.
- BARBIER, Christophe, 2015. *Dictionnaire amoureux du théâtre*. Paris : Plon.
- BERTHIER, Patrick, 1986. *Que sais-je sur le théâtre du XIX^e siècle ?* Paris : P.U.F.
- BIBLIOTHEQUE DE FRANCE : B.N.F. *Manuscrits, Naf 24521*
- DANGER, Pierre, 1998. *Emile Augier ou le théâtre de l'ambiguïté*. Paris : L'Harmattan.
- DIGLIO, Carolina, 2009. *L'Ethique de l'argent dans l'œuvre de Dumas fils*. Fasano : Schena Editore.
- DUCREY, Guy (éd.), 2007. *Victorien Sardou, un siècle plus tard*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.
- DUSSANE, Béatrix, 1951. *Notes sur le Théâtre*. Lyon : Lardanchet.
- HASHEM, Hanan, 2015. *E. Augier, A. Dumas fils, V. Sardou, Dramaturgie du savoir vivre sous le Second Empire*. Paris : L'Harmattan.
- HAYMANN, Emmanuel, 1988. *Labiche ou l'esprit du Second Empire*. Paris : Olivier Orban.
- HEYRAUD, Violaine, 2012. *Feydeau, La machine à vertiges*. Paris : Garnier.
- HEYRAUD, Violaine, 2021. « Introduction » au *Théâtre de Feydeau*. Paris : Gallimard, « Pléiade ».
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (éds.), 2008. *Le théâtre français du XIX^e siècle*. Paris : L'Avant-scène théâtre.
- MOINDROT, Isabelle (éd.), 2010. *Victorien Sardou – Le théâtre et les Arts*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- SARCEY, Francisque, 1901-1902. *Quarante ans de théâtre*. Paris : Bibliothèque des Annales.
- SCHOPP, Marianne et Claude, 2017. *Dumas fils ou l'anti-Ceïpe*. Paris : Phébus.
- SOUPAULT, Philippe, 1945. *Eugène Labiche*. Paris : Le Sagittaire.
- YON, Jean-Claude, 2010. *Les Spectacles sous le Second Empire*. Paris : Armand Colin.

Sitographie :

- SITE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE. [Consulté le 01.01.2024]. Disponible à l'adresse : <https://www.academie-francaise.fr/>
- LES ARCHIVES DU SPECTACLE. [Consulté le 01.01.2024]. Disponible à l'adresse : <https://lesarchivesduspectacle.net>

Presse :

COMBAT, Thierry Maulnier, 9 mars 1951.

LE BIEN PUBLIC, Emile Zola, 17 juin 1878.

LE FIGARO, Frédéric Beigbeder, 12 novembre 2021.

LE MATIN, Pierre Brisson, *Portraits Intimes*, « Une Leçon de vaudeville », 15 mars 1908.

LE MONDE, Brigitte Salino, 16 décembre 2021.

LA REVUE DES DEUX MONDES, Ferdinand Brunetière, 15 septembre 1879.

ÉDITER LES CORRESPONDANCES D'ÉCRIVAINS ET D'ARTISTES PANORAMA D'UN DEMI-SIÈCLE DE TRAVAUX

Pierre-Jean DUFIEF
Université de Paris Nanterre

Résumé : Si la pratique de la correspondance semble devenir obsolète, au temps des textos et des SMS, les éditions de correspondance se multiplient, témoignant du goût du public pour les écritures personnelles. Les pratiques éditoriales ont évolué depuis le XIX^e siècle avec un souci accru de fidélité au texte. Les éditions savantes destinées aux chercheurs intègrent désormais toutes sortes de matériaux biographiques et elles trouvent dans les éditions électroniques un relais particulièrement efficace. Les anthologies dans des collections de poche connaissent un large succès dans le grand public.

Mots-clés : correspondance ; édition ; anthologie ; électronique.

Editing the correspondence of writers and artists. Panorama of half a century's work – abstract: If the practice of correspondence seems to be becoming obsolete, in the age of text messages, editions of correspondence are multiplying, testifying to the public's taste for personal writing. Editorial practices have evolved since the nineteenth century with an increased concern for fidelity to the text. Scholarly editions for researchers now include all kinds of biographical material, and they find in electronic editions a particularly effective relay. Anthologies in paperback collections are very popular with the general public.

Keywords: correspondence; edition; anthology; electronic.

À une époque où la lettre, de plus en plus remplacée par les mails et les textos, disparaît de nos usages quotidiens, l'intérêt pour les correspondances semble paradoxalement se renforcer. Si l'on écrit de moins en moins de lettres, on en publie toujours davantage. Tandis que semblent s'effacer les épistoliers, les lecteurs de correspondances se multiplient. Les chercheurs poursuivent d'importants travaux d'édition, initiés par les publications des correspondances générales de Sainte-Beuve par Jean Bonnerot, de George Sand par Georges Lubin, de Lamennais et de Michelet par Louis Le Guillou, d'Octave Mirbeau par Pierre Michel, de Zola. De longues entreprises arrivent bientôt à leur terme, comme les correspondances de Marie d'Agoult et d'Eugène Sue, qui paraissent dans des collections universitaires spécialisées comme la Bibliothèque des correspondances chez Champion. Des maisons d'édition plus généralistes comme Fayard ou Gallimard ont aussi publié des correspondances comme celles de Victor Segalen, de Roger Martin du Gard ou de François Mitterand. Des morceaux choisis des correspondances de Flaubert ou de George Sand sont parus dans des collections de poche, ce qui témoigne d'un réel intérêt du grand public pour les lettres, tandis que la publication de la correspondance de Flaubert dans la prestigieuse bibliothèque de la Pléiade a constitué un véritable sacre du genre épistolaire.

Cet attrait pour une forme en voie de disparition est sans doute lié à une nostalgie, à une curiosité pour l'intime si présent dans nos médias, à un intérêt pour ce qui crée ou a pu créer du lien car la lettre rapproche, rassemble, génère des solidarités. Ce n'est pas sans raison que l'on a pu parler dès le XVI^e siècle d'une république des lettres. Il n'est pas surprenant que l'étude et la publication des correspondances aient été un objet profondément fédérateur, favorisant la création d'une Europe des chercheurs et des savants, où la Hongrie et Debrecen ont occupé et occupent une place de choix. Je voudrais ici rappeler les anciennes et fructueuses collaborations entretenues par le Département de français de Debrecen et le centre d'édition des correspondances du CNRS, que j'ai eu la chance de diriger pendant douze ans. Ces collaborations se sont concrétisées par des échanges, des visites, des conférences aux étudiants, des participations à des colloques. Le regretté professeur Gorilovics, éditeur actif de la correspondance de Jean-Richard Bloch, était intervenu à Brest en 1997 à un colloque sur la correspondance et le journal et il avait participé à un numéro de la revue du centre d'études sur la correspondance de Michelet.

Lors de ces rencontres à Debrecen, à Brest, à Nancy, à Angers, les universitaires français ont toujours été sensibles à l'extrême courtoisie, à la grande culture de collègues devenus souvent des amis, dont je tiens ici à saluer les travaux : Tivadar Gorilovics, Anna Szabó, Franciska Skutta, Sándor Kiss, Sándor Kálai, la regrettée Gabriella Tegye, Andrea Nagy. Ces noms évoquent de multiples champs de recherches, qui couvrent la littérature latine et médiévale, la linguistique, la stylistique, la traduction, la littérature populaire, la littérature romantique et la littérature fin de siècle (Mirbeau, Zola, Marguerite Audoux, Colette, le premier Gide), à côté de ces correspondances auxquelles je vais me limiter en évoquant un intérêt partagé par nombre d'entre nous. Avec George Sand, si présente à Debrecen, nous sommes sans doute nombreux à pouvoir dire : « J'ai toujours aimé les correspondances ».

1. Le goût des correspondances

Ce goût des correspondances n'est certes pas nouveau et nous le partageons avec d'illustres anciens. Remontons à l'antiquité ! Après la mort de Cicéron, on publia neuf cents lettres que le célèbre orateur avait adressées à des proches, à Tiron, son affranchi, à Atticus, le riche épicurien, mais aussi à César ; le grand homme s'y révèle au naturel, hésitant, habité par le doute, capable d'humour. Ces textes furent considérés comme l'incomparable modèle du genre épistolaire. Gustave Lanson y verra un irremplaçable document sur un moment de l'histoire romaine, sur la fin de la République. Les Latins cultivèrent aussi la lettre philosophique, qui permet d'exprimer une pensée de façon plaisante et pédagogique, comme le fait Sénèque dans ses Lettres à Lucilius. La lettre a déjà partie liée avec la poésie dans les *Tristes* où Ovide pratique l'épître élégiaque. La forme épistolaire connaît une grande vogue au Moyen âge, notamment avec *l'Histoire de mes malheurs* d'Abélard mais elle reste codifiée par des traités qui veulent conserver le modèle de Cicéron. La vogue de l'individualisme favorise son essor au temps de la Renaissance. Le XVII^e siècle fut marqué par le succès des épistoliers, Guez de Balzac, Voiture, mais surtout la marquise de Sévigné qui doit sa gloire littéraire à sa correspondance pleine de trouvailles, de confidences, de saillies. Si l'on poursuit ce rapide parcours, la correspondance au XVIII^e siècle est une écriture de la sociabilité ;

elle semble poursuivre la conversation, tandis qu'au début du XIX^e siècle, elle découvre le ton de la confidence pour devenir une écriture de l'intime.

Le XIX^e siècle s'est passionné pour les correspondances. Les marchands d'autographes (Charavay, Laverdet) ont prospéré. Sous l'Empire et sous la Restauration, on poursuit la publication de correspondances du XVIII^e siècle : les Lettres de M^{lle} de Lespinasse paraissent en 1809, celles de Diderot à Sophie Volland en 1830. On continue sous le second Empire à publier des inédits d'auteurs majeurs du siècle passé comme Voltaire ou Fénelon, mais l'on commence aussi à éditer les correspondances d'écrivains du XIX^e siècle : les lettres de Joseph de Maistre paraissent en 1851, des lettres de Stendhal viennent compléter en 1855 une édition des œuvres posthumes présentées par Mérimée, tandis qu'une correspondance de Balzac devient accessible au public de 1856 à 1858. Une partie de la correspondance de Tocqueville paraît de 1861 à 1865. La publication de lettres par les familles des grands auteurs disparus devient un geste pieux, un rituel, parfois une affaire commerciale : Caroline Commanville édite des lettres de son oncle, Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt en 1885 celles de son frère Jules, les enfants de Sand celles de leur mère.

La critique se fait l'écho de ce goût pour les correspondances. Sainte-Beuve, dans ses *Causeries du lundi*, rend régulièrement compte de ses lectures de lettres du XVIII^e et du XIX^e siècles ; tout un pan de l'œuvre critique de Barbey d'Aurevilly est rassemblé sous le titre de *Littérature épistolaire*. La lettre accède au statut de document privilégié et Paul Bourget, dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, voit dans la correspondance de Renan « un des plus curieux documents de la vie intellectuelle qui nous ait été donné. » La lettre est dotée de merveilleux pouvoirs : elle permet d'accéder à l'intimité, à la vérité des êtres. Les Goncourt la célèbrent dans leur préface des *Portraits intimes du XVIII^e siècle* :

Qui révélera mieux que la lettre autographe la tête et le cœur de l'individu ?
(...) Seule, la lettre autographe sera le confessionnal où vous entendrez le rêve de l'imagination de la créature, ses tristesses et ses gaietés, ses fatigues et ses retours, ses défaillances et ses orgueils, sa lamentation et son inguérissable espoir. (GONCOURT 1857)

Au temps où l'on rêve avec Michelet d'une histoire résurrectionniste, la lettre fait revivre le passé ; elle ressuscite les morts en leur rendant la parole, en faisant réentendre leur voix ; elle devient l'irremplaçable et tout puissant instrument d'une *nekuya* où s'accomplit la tâche de l'historien.

La lettre offre au lecteur tous les plaisirs, licites ou transgressifs : bonheur de lecture qu'offrent des textes considérés désormais comme la meilleure part de l'œuvre de Sand ou de Flaubert, plaisir aussi de savourer en voyeur l'interdit, ce qui n'était pas destiné au public mais à quelques intimes : confidences salaces, aveux, mais aussi menus récits de la vie quotidienne. Edmond de Goncourt vieillissant avoue ne plus trouver de plaisir qu'à la lecture des correspondances car l'avenir de la littérature est, à ses yeux, dans les écritures de l'intime. Sainte-Beuve exprime la même prédilection dans les *Nouveaux Lundis*. Dans ce concert d'éloges se font entendre quelques voix discordantes, comme celle de Barbey, lecteur pourtant passionné de correspondances qui s'irrite d'une vogue futile à ses yeux. Le succès actuel des éditions de correspondances donne raison à Sainte-Beuve et à Goncourt contre Barbey d'Aureville ! Si ce goût des correspondances persiste au temps du mail et du texto, les méthodes des chercheurs ont évolué et il est intéressant de comparer le travail des éditeurs contemporains avec celui de leurs prédécesseurs.

2. Comment éditer des correspondances ?

2.1. Le travail de l'éditeur

En dehors des rares cas où l'écrivain ou l'artiste a lui-même collationné, corrigé et édité sa propre correspondance, le travail de l'éditeur des lettres est essentiel ; c'est lui qui véritablement recompose, crée un texte, ce qui n'est d'ailleurs pas sans poser de délicats problèmes de propriété intellectuelle. La correspondance a vu s'illustrer quelques grands éditeurs qui se sont fait les hérauts, les porte-parole de leurs auteurs. Georges Lubin pour Sand, Jean Bruneau et Yvan Leclerc pour Flaubert, Jean Bonnerot pour Sainte-Beuve, Louis Le Guillou pour Michelet. Mais cette conception solitaire du travail n'allait-elle pas à l'encontre de la recherche en équipe déjà prônée par Lanson et Lavisser ; dans leur sillage, Paul VIALLANEIX s'interrogeait :

Le temps des héros, le temps des prophètes n'est-il pas révolu ? Il faudrait que nous songions sans doute à un travail collectif, plus organisé, plus méthodique, qui permettrait des résultats plus rapides ? (VIALLANEIX 1969 : 65)

Lors du colloque de la Sorbonne de 1968, qui rassemblait les plus grands éditeurs de correspondances, ce désir de développer les collaborations fut exprimé à plusieurs reprises et Jean POMMIER y répondait ainsi :

Nous verrons d'autre part s'il nous est possible de rendre publique la liste des éditeurs de correspondances qui sont en train de travailler avec leurs adresses et peut-être quelques renseignements sur l'état d'avancement de leurs travaux. J'approuve entièrement cette suggestion. Sa réalisation aboutirait à une collaboration efficace entre les chercheurs, notamment ceux qui s'occupent d'une même époque. (POMMIER 1969 : 67)

Des équipes se sont constituées pour éditer les correspondances de Zola, de Vigny ou de Lamartine. Le CNRS a tenté de favoriser le travail collectif et les nécessaires échanges entre chercheurs en créant une unité spécialisée dans l'édition des correspondances, qui a constitué des bases de données, organisé des colloques, occasion d'échanges et de rencontres, publié et édité des lettres. Bernard Duchatelet et Louis Le Guillou, dans ce cadre, ont élaboré un petit *Guide de l'édition des correspondances* qui tentait de fixer quelques normes éditoriales. Mais comme le constatait René POMEAU, la tâche est difficile, inutile peut-être, car chaque éditeur invente son propre parcours et l'adapte à son objet.

Nous ne nous étions proposé, au point de départ, rien de moins que de rationaliser, si l'on peut dire, cette activité particulière de l'érudition, les éditions critiques et savantes. Nous voulions dicter des règles générales, établir une sorte de code ; mais l'hétérogénéité des faits, comme chacun des participants venait en témoigner, s'est vite avérée telle qu'il fallut renoncer à nos prétentions législatrices. (POMEAU 1969 : 6)

L'éditeur de correspondances passe pourtant par des étapes incontournables. Le premier moment de son parcours obligé est celui de la traque des manuscrits nécessaire à la constitution d'un corpus. Écoutons les Goncourt, dont l'œuvre historique se fait bien souvent édition de correspondances ! Les deux frères ont souligné toutes les difficultés de cette quête et bien des éditeurs de correspondances pourraient souscrire aux propos de leur préface des *Portraits intimes du XVIII^e siècle* :

Si peu que vaille notre tentative, elle est digne de la clémence du public. Elle mérite qu'on ne la chicane point trop sur son mode et son ordre, et qu'on n'exige pas d'elle plus qu'il n'est juste. Les autographes sont épars, disséminés par toute l'Europe. Les collectionneurs ne possèdent qu'une lettre de chacun. Bien des ventes se passent sans vous rien apporter sur l'homme que vous poursuivez. Il faut courir les bibliothèques, acheter, obtenir communication, rassembler, par mille moyens et par mille fatigues, les éléments uniques et dispersés du travail. Grande tâche ! pour laquelle nous avons plus consulté peut-être notre zèle que nos forces. (GONCOURT 1857)

L'éditeur de correspondances est d'abord un chercheur besogneux, un fouilleur, un dénichéur d'inédits. Monselet parle de « limiers » à propos des Goncourt (« Les Limiers littéraires, *Le Figaro*, 24 février 1858) et Gourmont, tout comme Barbey d'Aurevilly, évoque le personnage du chiffonnier au sujet de ces deux frères qui « passent leur vie à racler le pavé du dix-huitième siècle pour y découvrir quelque loque oubliée qu'ils puissent suspendre à leur ficelle » (BARBEY D'AUREVILLY 1854). Edmond de Goncourt ne rapporte-t-il pas dans son *Journal* que le grand collectionneur d'autographes de Balzac, de Gautier et de Sainte-Beuve, Lovenjoul, découvrit des lettres de Balzac dans l'échoppe d'un savetier, où elles étaient destinées à faire du papier d'emballage. Les éditeurs-chiffonniers poursuivent un objet presque insaisissable, « chiffon, poussière, jouet du vent !- la lettre autographe » (GONCOURT 1857). Cette dimension artisanale de la quête n'a pas disparu et les éditeurs contemporains perpétuent les gestes et les démarches de leurs prédécesseurs. Il faut solliciter les collectionneurs, tantôt accueillants, tantôt méfiants, craignant qu'une publication ne dévalorise leur avoir, ce qui est vrai et faux, car mieux faire connaître un auteur fait monter la cote de ses

autographes. Une lettre de Flaubert ou de Mallarmé se négocie à plusieurs milliers d'euros ! L'informatique a pourtant fait considérablement évoluer le travail des chercheurs du XXI^e siècle et l'a beaucoup facilité. Les catalogues des manuscrits de la plupart des grandes bibliothèques mondiales sont désormais accessibles en ligne ; quantité d'autographes sont numérisés et les déplacements multiples sont désormais beaucoup moins nécessaires.

Il faut tout naturellement authentifier les documents découverts. Les éditeurs de correspondances sont parfois dupes quand ils ne pratiquent pas la contrefaçon de manière délibérée ; l'édition de fausses lettres pour étoffer une correspondance de Mme Elisabeth par Feuillet de Conches, chef du protocole et historien reconnu sous le second Empire, fit grand bruit. Alphonse Daudet s'inspira de l'affaire Vrain-Lucas, une autre histoire de fausses lettres très médiatisée, dans son roman *L'Immortel*. Cette authentification passe par le retour au manuscrit, chaque fois que cela est possible, ce qui permet d'établir un texte fiable. Fidèles à l'antique tradition des clercs, les éditeurs de correspondances sont d'abord des copistes. Jadis ou plutôt naguère, car les pratiques ont vite évolué, munis du seul crayon autorisé dans les fonds de manuscrits, ils disposent aujourd'hui d'ordinateurs ou de téléphones portables qui permettent de photographier les documents et accélèrent considérablement le travail. L'exigence de fidélité aux originaux prévaut aujourd'hui, ce qui va à rebours d'une longue tradition de réécriture. Au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, on réécrit, on toilette, on censure pour rendre le texte plus convenable. Les lettres de Balzac de l'édition Calmann Lévy de 1876 sont pour la plupart corrigées par sa veuve. Georges Lubin constate que les lettres de Sand publiées par sa famille ont été l'objet de coupures, de suppressions des noms propres, de datations arbitraires, de corrections de style qui les défigurent. Se pose alors la question de la correction des formulations fautives.

Corriger, n'est-ce pas aller à l'encontre de l'esprit de la lettre, de la volonté même des épistoliers, qui considéraient que l'un des charmes de la forme épistolaire réside dans son caractère improvisé. Zola déclare dans une lettre du 15 juin 1860 à son ami Baille : « J'écris toutes mes lettres sans brouillon, tu ne dois pas y chercher beaucoup de corrections (...) Mais que diable ! Nous ne faisons pas de littérature ici. ». Stendhal réclame des lettres dans une missive du 7 juin 1804 à sa sœur Pauline : « Une lettre par semaine ! ce qui te viendra ; point de préparation, des fautes d'orthographe ; j'en fais beaucoup

et je les aime ; je vois qu'on n'a point fait de brouillon, et rien de bête comme les lettres à brouillon ».

Malgré ces plaidoyers en faveur du naturel et d'un certain laisser-aller, la fidélité à l'autographe ne trouve-t-elle pas sa limite dans la lisibilité ? N'est-il pas nécessaire d'accomplir sur les lettres publiées le travail de correction et d'harmonisation que les éditeurs pratiquent sur le texte d'un roman ? L'annotation est aussi un objet de discussions récurrent, qui oppose les tenants du minimalisme, comme Théodore Besterman, refusant de donner une indication que le lecteur pourrait trouver dans un dictionnaire, et les défenseurs de l'annotation encyclopédique. D'un côté, la correspondance de Voltaire, déjà surabondante sans note, de l'autre la correspondance de Zola qui propose des notes souvent beaucoup plus longues que les courts billets commentés. Parfois les notes peuvent apporter davantage aux lecteurs que des lettres alors réduites au rôle de prétextes.

2.2. Typologie des formes d'édition

Les éditions de correspondances sont tributaires du statut de la lettre. Celle-ci s'est longtemps vu refuser la reconnaissance littéraire ; elle est toujours considérée comme un document, comme de l'archive par les historiens qui s'intéressent aux correspondances administratives mais aussi aux correspondances personnelles comme voie d'accès privilégié au for intime. Voltaire, pourtant épistolier prolix, déniait tout intérêt à ses propres correspondances et il accablait de son mépris les chiffonniers qui allaient ramasser de telles ordures. Pendant longtemps, la lettre dut se contenter de positions périphériques ; la correspondance d'un écrivain était publiée en annexe de son œuvre, comme un éclairage complémentaire. Pour l'édition dite de Kehl, Beaumarchais aurait voulu donner l'ensemble des lettres de Voltaire et non plus seulement des morceaux choisis réécrits mais il y voyait seulement une annexe de l'œuvre ; il dut se résoudre à faire des choix et Condorcet annonce des suppressions dans l'Avertissement. La correspondance de Racine figure à la fin des *O.C.* de Racine dirigées par Paul Mesnard de 1865 à 1873 et les dix volumes des *O.C.* de Descartes parus de 1894 à 1910 s'ouvrent sur cinq volumes de correspondance. Notre époque allait inverser ce mouvement centrifuge pour remettre la correspondance au cœur de l'œuvre. Celle-ci avait

déjà bénéficié de la reconnaissance littéraire grâce à Mme de Sévigné. Le XX^e siècle consacrera véritablement le genre épistolaire en y découvrant parfois le meilleur de l'œuvre. La correspondance de Flaubert et celle de George Sand ne séduisent-elles pas les lecteurs d'aujourd'hui parfois mieux que leurs romans ?

Les correspondances ont acquis peu à peu leur autonomie et sont généralement des publications indépendantes qu'il est possible de classer en quelques grandes catégories définies à la fois par le statut de l'épistolier et celui du destinataire. Tandis que l'on ne s'intéressait jadis qu'aux personnages célèbres, notre époque a le goût des anonymes et l'on voit se multiplier les éditions de lettres de gens ordinaires. Les hiérarchies se brouillent même si l'image de l'épistolier en grand homme domine encore le panorama éditorial. La question du destinataire se pose avec une nouvelle acuité, même si Vincent KAUFMANN dans son stimulant ouvrage sur *L'Équivoque épistolaire* (1990) a défendu l'idée que ce dernier n'était qu'une projection fantasmatique de l'auteur. Doit-on le laisser dans l'ombre, en ne publiant pas ses lettres, ce qui permettrait au lecteur de le reconstruire à partir de l'image en creux que donne de lui l'épistolier ? Doit-on lui accorder une présence accessoire en notes de bas de pages ou bien lui donner toute sa place, dans un souci d'égalité qui serait l'apanage de la République des lettres ?

Les correspondances croisées font réentendre des duos qui donnent une place équivalente aux interlocuteurs. Ces échanges ont connu un grand succès commercial. Les lettres de Flaubert et de George Sand, celles de Flaubert et de Tourguéniev, celles de Flaubert et des Goncourt, ont été si bien diffusées par Flammarion qu'une édition de poche, largement présente dans les librairies, les a reprises sans d'ailleurs avoir consulté les éditeurs dont on reproduisait les textes.

Notre époque a un grand souci de la complétude ; elle veut tout conserver, tout archiver, dans les correspondances dites générales. Mais quel sens donner à cet adjectif « générale » ? S'agit-il de publier toutes les lettres d'un épistolier, d'y adjoindre éventuellement la correspondance passive, les lettres reçues ? VICTOR DEL LITTO a opté pour une conception élargie dans son édition de la *Correspondance générale* de Stendhal dont le premier volume parut chez Champion en 1997. Il souhaitait « une structure plus cohérente et plus organique » qui permettrait d'envisager Stendhal-Beyle dans sa totalité sans séparer arbitrairement les lettres intimes des lettres administratives, en

intégrant la correspondance passive mais en intercalant aussi, à leur place dans la chronologie, toutes sortes de documents biographiques « tels que pièces comptables, testaments, contrats avec les éditeurs, attestations, ordonnances médicales, etc. ». DEL LITTO justifiait ce souci d'exhaustivité par le cas spécifique représenté par Stendhal :

Pour un écrivain tel que Stendhal, la notion de choix a priori est préjudiciable. Nous découvrons aujourd'hui bien des aspects de sa personnalité et de son œuvre qui n'ont pas retenu l'attention de nos devanciers. Et ces aperçus nouveaux ont très souvent leur source et leur justification dans des textes auxquels on n'attachait pas d'intérêt. Voilà pourquoi je me range au nombre des éditeurs hostiles au tri préalable. (DEL LITTO 1969 : 63)

La correspondance générale ainsi entendue perd sa dimension monodique pour devenir une polyphonie textuelle. Loïc Chotard parlait d'hypertexte pour évoquer cette articulation d'éléments disparates autour d'un *continuum* biographique. La correspondance de Vigny a tenu aussi à intégrer une documentation, qui excède la seule correspondance, en tenant compte de la diversité textuelle par une composition bi-partite ; chaque volume comprend, d'une part, les lettres adressées ou reçues par Vigny, d'autre part des « documents divers » rassemblés en appendices ; ce sont des envois d'ouvrages (la dédicace ne constitue-t-elle pas une forme de lettre ?), des documents relatifs à la carrière, des agendas, des carnets, des listes de livres empruntés dans les bibliothèques.

Une telle approche ne favorise peut-être pas la lisibilité et elle pose assurément la question de la littérarité que les éditeurs refusent de prendre en considération, pensant que chaque document possède une valeur intrinsèque dont ils n'ont pas pas à se faire les juges. Leur rôle rejoint alors celui de l'archiviste. Il faut concéder que tout n'est pourtant pas du même intérêt et qu'il faut distinguer le recueil de lettres destiné à l'amateur curieux et l'instrument de travail pour les chercheurs ; c'est ce qui explique qu'à la multiplication des correspondances générales vienne faire écho le succès des anthologies.

Cette sélection de lettres est une pratique ancienne qui a longtemps précédé l'édition des correspondances complètes. Les proches ont d'abord

publié un choix de lettres de Balzac, de George Sand, de Flaubert, de Jules de Goncourt. L'éditeur eut longtemps le souci de hiérarchiser, ne donnant que les lettres jugées par lui les plus importantes et mettant en notes celles considérées comme accessoires. Aujourd'hui, les anthologies s'inscrivent dans la suite de ces éditions intégrales, qui ne s'adressent pas au grand public. Thierry BODIN souligne la nécessité de rendre accessible l'immense corpus des lettres de Sand éditées par Georges Lubin et il note dans la Préface des *Lettres d'une vie*, une édition dite de poche qui compte quand même 1300 pages :

En lisant les vingt-six volumes de la Correspondance de George Sand, patiemment édités par Georges Lubin, on ne peut qu'éprouver la même admiration, et c'est pour faire partager à un large public cet amour pour George Sand que j'ai composé cette anthologie. Folle entreprise que de réduire un vaste champ de plus de dix-huit mille lettres à une gerbe de 434 épis ! Mais que de trésors dans ces lettres que Dumas fils jugeait « bien autrement charmantes que les lettres proverbiales de Mme de Sévigné ! », dans cette *Correspondance* que son ampleur, son intérêt et sa qualité classent parmi les grands chefs-d'œuvre de la littérature épistolaire. (BODIN 2004 : 7)

La question est alors : Comment choisir ? Dans son avant-propos à la *Correspondance* de Flaubert en folio classique, Bernard MASSON établit clairement en les justifiant ses critères de sélection : « dans la constitution d'une anthologie raisonnée, les principes de choix peuvent être si variés, l'oscillographe si sensible qu'il convient d'abord de choisir un cap et de s'y tenir. » (MASSON 1998 : 15).

À côté des anthologies, une autre voie d'accès pour un plus large public est ce que j'appellerais « la correspondance-biographie ». Une correspondance est par nature morcelée, incomplète et implique une lecture fragmentée. Certains éditeurs ont cherché à lui rendre la continuité d'un récit biographique ; c'est le cas notamment des éditions des correspondances croisées de Flaubert publiées chez Flammarion. Les lettres s'insèrent alors dans un tissu conjonctif qui les recontextualise, comble les vides ou les silences et facilite une lecture suivie. Dans la collection folio, Thierry BODIN et Bernard MASSON périodisent les correspondances de Sand et de Flaubert en introduisant chaque partie par un panorama historique et biographique. L'édition de correspondance resserre

ainsi les liens avec le genre de la biographie qui connaît actuellement une belle vogue.

3. L'édition électronique

L'outil informatique a révolutionné notre vie quotidienne, nos modes de communication ; il a peu à peu remplacé la lettre traditionnelle par les mails, les SMS et les textos mais il a aussi profondément transformé les pratiques des éditeurs de correspondances classiques en les aidant à résoudre, d'ailleurs, certains problèmes.

L'informatique facilite la création de bases de données. Le Centre des correspondances du CNRS a saisi pendant des années les occurrences et les extraits de catalogues de marchands d'autographes pour une importante sélection d'écrivains et d'artistes. Ce souci d'enregistrer et de conserver a suscité le vœu un peu utopique d'une juridiction qui imposerait la photographie, le microfilm, aujourd'hui la numérisation des lettres d'écrivains et d'artistes qui passent en ventes publiques. Ainsi pourrait se constituer dans le cadre de la Bibliothèque nationale une banque de données qui conserverait un capital culturel éminemment fragile et qui en permettrait l'accès aux chercheurs. Jusqu'à présent ce souci de préservation s'est heurté au désir de protéger la propriété individuelle dans le secteur assez spéculatif du marché des autographes. La question a pu cliver le monde des chercheurs et celui des marchands d'autographes qui collaborent pourtant, le plus souvent, de la plus heureuse façon. L'un des grands marchands parisiens, Thierry BODIN, n'est-il pas lui-même un grand éditeur de correspondances toujours prêt à aider les universitaires ?

Je suis par expérience un peu réservé sur les capacités de conservation de l'informatique. J'ai pu constater la difficulté, parfois l'impossibilité, de récupérer de très anciennes saisies mais je reconnais la parfaite adéquation du genre épistolaire à l'outil informatique. L'édition électronique semble, en effet, très adaptée à la correspondance, texte par nature inachevé, incomplet, qui reste constamment ouvert aux ajouts et aux corrections, rendues difficiles dans les versions papier. Toutes les grandes correspondances voient se multiplier les volumes de compléments, juxtaposés au reste de l'ensemble. Le texte

informatique permet d'intégrer immédiatement toute nouvelle découverte à sa juste place et favorise les publications plus rapides car l'éditeur sait qu'il pourra constamment intervenir.

Autre avantage, l'édition en ligne permet la publication d'immenses corpus. Théodore Besterman a dû faire face aux plus grandes difficultés financières pour éditer l'énorme correspondance de Voltaire alors que le support informatique réduit considérablement les coûts. Une correspondance en ligne devient facilement générale au sens le plus large du terme, faisant dialoguer l'épistolier avec son réseau plus ou moins étendu qui peut compter des milliers d'interlocuteurs ; elle peut intégrer les documents les plus divers ; il est désormais possible d'associer les fac-similés des manuscrits ainsi que des photographies, des contrats, des livres de comptes, des agendas, des journaux personnels. Il n'y a plus de limites à l'annotation et le rêve de complétude encyclopédique de notre temps semble trouver là son parfait aboutissement. Sans doute, ces immenses projets totalisants, qui stimulent les chercheurs, s'adressent-ils difficilement au grand public pour ne concerner que le petit cercle des spécialistes. De multiples index facilitent leur travail, favorisant la consultation, la lecture fragmentaire, qui est souvent d'ailleurs celle des correspondances. L'édition en ligne peut préparer une édition papier ; le plus fréquemment, elle est le point d'aboutissement de toutes les versions papier antérieures, comme le montrent bien quelques exemples de travaux réalisés ou en cours de réalisation.

Le programme de l'université d'Oxford, baptisé *Electronic Enlightenment* reconstitue une véritable république des lettres en rassemblant les correspondances de quelque 6000 philosophes de toutes les nations européennes au XVIII^e siècle, ce qui donne un ensemble de 53 000 lettres en anglais, en français, en allemand, en italien. Le site donne la liste des sources, les éditions de lettres et permet des recherches par auteur par destinataires, identifiés dans des fiches biographiques. L'effet réseau fonctionne parfaitement dans cette reconstitution d'une république des lettres et des philosophes.

Plusieurs correspondances du XIX^e siècle sont aujourd'hui accessibles sur internet. L'équipe Flaubert de l'université de Rouen a mis en ligne 4508 lettres de Flaubert et 2438 lettres à lui adressées. Une centaine de ces lettres est inédite. Le numérique permet diverses formes de consultation : par ordre chronologique, par destinataire, par lieu de rédaction. Un index thématique

est en cours de constitution. Les manuscrits sont reproduits en regard des transcriptions chaque fois qu'ils sont accessibles. La correspondance de Zola, qui compte 5000 lettres, a été publiée en 11 volumes entre 1978 et 1995 par les éditions du CNRS et les Presses de l'université de Montréal. Comme ces ouvrages étaient devenus introuvables, les spécialistes de l'écrivain pensèrent à une édition en ligne qui permettrait d'intégrer les lettres retrouvées ainsi que les 20 000 lettres de la correspondance passive. Ainsi se reconstruit un nouveau très vaste réseau, celui du maître du naturalisme qui entretint des relations avec 55 pays différents : le Brésil, la Belgique, le Portugal, le Canada, la Hongrie qui nous intéresse ici tout spécialement ; on dénombre 51 lettres de correspondants hongrois qui disent notamment leur admiration au défenseur de Dreyfus ; le manuscrit de toutes ces lettres est reproduit.

Citons encore la correspondance de Baudelaire, en chantier depuis 2018, qui donne les textes, établis d'après les autographes, et les fac-similés des 1550 lettres envoyées par le poète ainsi que ceux des 211 lettres reçues. Cette édition intègre les nouvelles découvertes et elle permet la recherche d'après des index.

Si l'édition électronique favorise les publications riches et fournies, en devenant, elle démocratise aussi le monde jusqu'alors fermé des publications des correspondances, en l'ouvrant aux gens ordinaires, devenus un nouveau centre d'intérêt pour les chercheurs, historiens ou linguistes. Un colloque à la Sorbonne de novembre 2002 marquait bien cet intérêt nouveau par son intitulé : « la correspondance, la littérature des non-écrivains ».

4. Conclusion

Terminons par une question attendue ! Quel avenir pour les éditions de correspondances ? Sans doute, peut-on envisager une durable cohabitation des formes diverses évoquées ici. Les maisons d'édition savante continuent et continueront à publier des volumes papier, assurées que cette forme est plus pérenne et plus facilement lisible que les versions électroniques. Celles-ci ouvrent des horizons assurément neufs et satisfont une certaine mégalomanie du chercheur. Elles font dialoguer les supports les plus divers et envisagent les réseaux les plus vastes. Une fois reconstruite la correspondance de Zola, on peut imaginer un hypertexte des correspondances des écrivains

naturalistes, ceux que nous avons répertoriés, Colette Becker et moi-même, dans le *Dictionnaire des naturalismes*. Un chantier-monde ! Ces grands projets ne doivent pas faire oublier les curiosités des amateurs qui se passionnent pour les correspondances d'un écrivain ou d'un homme politique. Les belles éditions de Gallimard qui a publié les Lettres de Zola à sa femme ou à sa maîtresse, Jeanne Rozerot, les anthologies, les correspondances-biographies sont et seront là pour répondre, encore sur support papier, aux attentes d'un large public.

Ces publications ouvrent aux chercheurs le large champ d'étude de l'épistolaire, sur lequel je voudrais conclure. La correspondance mérite d'être analysée comme un genre spécifique qui entretient des liens avec d'autres genres (le théâtre, la poésie), avec d'autres formes (le journal personnel). Le jeu des relations tout comme celui des réseaux serait certainement un champ fructueux d'observations et de réflexions. Comment l'épistolier exerce-t-il volontiers un magistère, comment se fait-il polémiste ou séducteur ? Le domaine des études thématiques reste largement ouvert et seules les lettres d'amour, les lettres de voyage, les lettres de critique littéraire ont été envisagées, et encore sur des corpus limités. La lettre mériterait certainement de retenir davantage l'attention des stylisticiens dans une approche plus globale de l'écriture d'un écrivain. Qu'ont à voir le style de Zola ou de Flaubert romanciers et celui de Zola et de Flaubert épistoliers ? Quant à la pédagogie, elle a longtemps fait de l'écriture de lettres un outil d'apprentissage de la langue, qu'il ne serait peut-être pas totalement anachronique de réhabiliter au temps du mail et du texto.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 1854. M. Capefigue. In : *Le Pays*, 6 août 1854.
- BODIN, Thierry, 2004. Préface à George Sand. In : *Lettres d'une vie*. Folio, Gallimard.
- DEL LITTO, Victor, 1969. *Les Éditions de correspondances*. Publications de la Société d'histoire littéraire de la France, p. 63.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, 1857. Préface à *Portraits intimes du XVIII^e siècle*. Paris : Dentu.
- KAUFMANN, Vincent, 1990. *L'Équivoque épistolaire*. Paris : Éditions de Minuit.
- MASSON, Bernard, 1998. Avant-propos. In : Flaubert, *Correspondance*, folio. Paris : Gallimard.
- POMEAU, René, 1969. *Les Éditions de correspondances*. Publications de la Société d'histoire littéraire de la France, p. 6.
- POMMIER, Jean, 1969. *Les Éditions de correspondances*. Publications de la Société d'histoire littéraire de la France, p. 67.
- VIALLANEIX, Paul, 1969. *Les Éditions de correspondances*. Publications de la Société d'histoire littéraire de la France, p. 65.

L'ÉCRITURE COLLABORATIVE EN FRANCE AU XIX^E SIÈCLE : UN PHÉNOMÈNE MÉCONNU¹

Carme FIGUEROLA
Université de Lleida

Résumé : Les implications de l'analyse de l'écriture collaborative, notamment en ce qui concerne la littérature populaire française du XIX^e siècle demeurent peu étudiées. L'écriture à quatre mains reste l'un des grands tabous de l'histoire littéraire : elle a été méprisée comme une pratique laxiste, comme un jeu banal puisqu'elle réunit l'intervention de plusieurs personnes dans un processus créatif, même dans les cas où cette pluralité ne se reflète pas dans la paternité des œuvres. Loin d'être une procédure inhabituelle, occasionnelle ou marginale, elle a constitué au cours du XIX^e siècle une pratique durable et de grande ampleur ayant concerné des écrivains de tous les rangs. Notre but est de mettre en lumière qu'une telle collaboration prend différentes formes d'association, qu'elle crée des mécanismes propres qui la distinguent de l'écriture unipersonnelle et qui méritent d'être pris en compte dans la lecture critique des œuvres.

Mots-clés : littérature collaborative ; écriture à quatre mains ; littérature populaire française ; fonction auctoriale.

Collaborative writing in 19th-century France: a little-known phenomenon – abstract: The implications of analyzing collaborative writing, particularly with regard to nineteenth-century French popular literature, remain little studied. Writing with four hands remains one of the great taboos of literary history: it has been scorned

¹ Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet de recherche « Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa » (PID2021-123009NB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ FEDER, UE).

as a lax practice, as a banal game since it brings together the intervention of several people in a creative process, even in cases where this plurality is not reflected in the authorship of the works. Far from being an unusual, occasional, or marginal procedure, it constituted a stable and far-reaching trend during the nineteenth century, involving writers of all ranks. Our aim is to highlight the fact that such collaboration takes different forms of association, that it creates its own mechanisms that distinguish it from unipersonal writing and that deserve to be taken into account in the critical reading of works.

Keywords: collaborative literature; four-handed writing; French popular literature; authorial function.

Parler d'écriture en duo implique l'analyse de l'intervention de plusieurs personnes dans le processus créatif, bien que cette pluralité ne soit pas toujours reflétée ou reconnue dans la paternité des œuvres. Depuis trois décennies, l'émergence d'une société numérique (LÉVY 1997) a favorisé la naissance d'une communauté qui rapproche les lecteurs, au sein de laquelle des histoires écrites par plusieurs personnes de manière participative sont nées. Un changement épistémologique s'est produit concernant les concepts d'*auteur* et de *lecteur*. Cette communication vise à mettre en lumière la contribution de certains ancêtres à l'éclosion d'une telle pratique, ainsi que les implications qu'elle pose aux chercheurs qui souhaitent en entreprendre l'étude.

L'écriture en commun était un procédé assez courant au XIX^e siècle et pendant la première moitié du XX^e siècle. Les œuvres des sœurs Brontë, des frères Grimm, des Machado et même la synergie dont Hergé a fait preuve plus récemment avec l'illustrateur de *Tintin*, Edgar P. Jacobs, sont fort connues. Cependant, la répercussion de ce côté pluriel de leurs textes respectifs a été peu abordée, les critiques ayant interprété ces ouvrages comme s'ils avaient été écrits par un seul auteur. Telle un tabou, la collaboration est souvent décrite comme un comportement occasionnel, voire marginal. Quelques raisons sont invoquées pour expliquer ce « démerite » : il s'agirait notamment d'une étape concernant les années de jeunesse et d'apprentissage des créateurs, ou ce serait une entreprise motivée par des besoins économiques. En parlant des frères Margueritte, le critique Émile Faguet – membre de l'Académie française – attribuait à la renommée de l'aîné un puissant élan inspirateur pour le frère

cadet. Ce dernier aurait contribué au succès de son frère par des conseils jusqu'à ce qu'il soit accepté comme faisant partie du projet de création :

Viens donc m'aider. Nous travaillerons ensemble et nous partagerons fraternellement les bénéfices. On n'est pas trop de deux maintenant que le public, quand un auteur ne produit pas son volume par an, le croit vidé au bout de dix-huit mois (FAGUET 1904).

Les collaborations sont souvent qualifiées d'alliances éphémères, d'opportunisme de la part d'un des membres du consortium... Les auteurs, eux-mêmes, sont ambigus par rapport à cette pluralité mal acceptée et presque redoutée. De surcroît, les éditeurs sont réticents quant à l'effet que la pluralité auctoriale pourrait avoir sur un public imprégné de l'idée que le génie s'identifie à l'individu ; le rejet manifeste à l'égard de cette pratique appert dans le terme dépréciatif de « nègre ».

En 1866, un article de M. F. de Lagenevais a exprimé sa perplexité concernant ce qu'il conçoit comme impossible, vu que la collaboration exigerait la fusion de deux personnalités (s.A. 1866 : 789). À son avis, une telle écriture n'avait guère de mérite car, pour atteindre un certain style, elle impliquait un renoncement douloureux de la part de chaque signataire. Il réagissait ainsi au fait que certains écrivains se plaisaient à mettre l'accent sur l'union « totale » entre les créateurs, à l'instar des aveux diffusés par Jérôme et Jean Tharaud dans *La Double Confidence* :

Notre travail, c'est un bavardage, une conversation continue. Il est absolument impossible de dire que, dans toute notre œuvre, une seule phrase, un seul point, une seule virgule appartient à Jean ou à Jérôme. Tout y est le résultat de cet échange de propos, de ce dialogue où chacun de nous jette au hasard ce qui lui passe par l'esprit, et dont nous retenons ce qui nous semble intéressant. Peu importe qui tient la plume. Nos livres ont été écrits, si l'on peut dire, à haute voix. (THARAUD 1951 : 19)

De même, Émile Faguet s'est plu à ridiculiser le fonctionnement de ces associations, ne cachant pas le sarcasme à l'égard de ces duos décrits par des commentaires ironiques tels que :

... la collaboration fraternelle est en pleine vogue. Bientôt on n'admettra guère qu'un auteur écrive tout seul et n'ait pas un frère, petit ou grand, aîné ou cadet, pour collaborateur assidu, et l'on se croira presque obligé, quand on parlera à un homme de lettres, de lui dire : « Est-ce à vous ou à monsieur votre frère que j'ai l'honneur de parler ? » (FAGUET 1904).

Paradoxalement, ces mêmes critiques qui désavouaient ce *modus operandi* n'hésitaient pas à se référer positivement aux écoles, aux cénacles, aux courants esthétiques où le fait d'appartenir à un groupe est fondamental.

C'est ainsi qu'aux yeux de l'histoire récente, la notion d'auteur a fait l'objet de traitements et de considérations disparates. La perspective bien connue de la Nouvelle Critique a considérablement réduit le poids spécifique de l'auteur à force de soutenir qu'il ne constitue pas un élément de ce monde, mais un « artefact » dont l'assemblage varie selon les formes de discours et les périodes chronologiques. Plus récemment, la notion d'auteur a été examinée par Antoine Compagnon. Reprenant les thèses de Foucault, ce spécialiste a revisité le lien entre œuvre et auteur et confirmé l'indissociabilité des deux (COMPAGNON, s.d.). Pour Jose-Luis DIAZ (2007), la qualité d'auteur répond à une représentation où de multiples facteurs convergent. Diaz les organise selon trois axes : le réel, le textuel et l'imaginaire (DIAZ 2007 : 4). Accéder au monde littéraire implique donc non seulement créer une œuvre, mais aussi produire une image de soi : il faut constituer un scénario et définir la place que l'auteur souhaite ou peut occuper. De cet angle de vue, les circonstances de la « vie littéraire » ont un impact considérable sur le devenir de l'œuvre, ce qui suscite l'attention – ou même la vigilance – de son auteur.

Dans le cadre de l'analyse du discours, Dominique MAINGUENEAU estime qu'un simple nom propre ne suffit pas à définir un auteur. Le linguiste fournit les paramètres et les conditions nécessaires pour que le statut d'auteur soit effectif. MAINGUENEAU utilise le concept de *paratopie*, conçu comme « l'impossible appartenance à la société » (MAINGUENEAU 2016 : 5), pour analyser la situation paradoxale inhérente aux créateurs : le statut d'artiste implique l'aspiration et la recherche constantes d'une place sociale, même si l'exceptionnalité s'est révélée dans une grande mesure leur raison d'être. Jean-Marie SCHAEFFER conçoit ce dernier aspect comme un héritage reformulé des idéaux romantiques : selon lui, la subjectivité individuelle s'unit à l'universalité dans une alliance particulière (SCHAEFFER 2002 : 19).

Sous le regard de la sociologue Nathalie HEINICH, le statut de l'artiste oscille, au XIX^e siècle, entre la liberté artistique et l'immobilité du breveté. Originalité et modèle constituent les deux pôles de la pensée de tout auteur (HEINICH 2005 : 48). HEINICH démontre à quel point la bohème née du romantisme a favorisé l'idée que le singulier prévalait dans la création artistique. Même en ce qui concerne le débat entre la « plume mercenaire » et les partisans de l'art pour l'art, la dimension vocationnelle et le caractère exceptionnel de tous les créateurs reste un argument que les deux tendances revendiquent. Malgré la professionnalisation de l'écrivain, l'idée dominante estime que le succès s'obtient dans la solitude – allant parfois jusqu'à même sacrifier sa propre famille – et grâce à un travail acharné et continu. En conséquence, la recherche du succès se construit sur l'exclusion de l'individu, forcé à se présenter comme un élément en marge de la hiérarchie sociale :

Ce renoncement au monde, indissociable de la compulsion à créer, fait de la vocation une expérience potentiellement sacrificielle, en vertu de quoi l'artiste est grand non seulement par la qualité de ses œuvres mais par l'intensité de ses souffrances. (HEINICH 2005 : 48)

Il semble donc que la figure de l'auteur comme personnalité singulière, brillante et inégalable, à inspiration exceptionnelle, a profondément marqué l'imaginaire sur le concept d'auteur. Quelle que soit l'approche théorique, l'idée d'un auteur unique reste dominante, comme si le talent déployé à l'œuvre était uniquement attribuable à une seule personne. Les pratiques d'écriture collective demeurent méconnues à tel point nous sommes les héritiers du XIX^e siècle : comment s'associer et entreprendre une création commune et collective alors que, pour réussir, il est nécessaire et valorisé d'être seul ? On admet l'effet de génération qui renvoie au fait que les expériences convergent parce qu'elles sont vécues collectivement. La naissance de cénacles littéraires a également été acceptée dans les cas où il s'agit de la réponse à un besoin spécifique des écrivains : lorsque les frères Goncourt ont fondé l'Académie Goncourt, au-delà de favoriser le lien solide entre leurs homologues, ils ont prévu, parmi d'autres activités, six dîners par an et un prix littéraire afin de fournir un soutien financier à leurs membres. Sans doute, les conditions sociologiques brièvement ici décrites ont-elles influencé la formation de groupes littéraires

où le créateur avait souvent des collaborateurs : ils travaillaient ensemble à l'œuvre ; ils écrivaient, publiaient et diffusaient ensemble une création, même si cette pluralité n'apparaissait pas toujours au grand jour. Le naturalisme a apporté un exemple illustratif : les disciples de Zola ont contribué au travail de documentation nécessaire à l'œuvre du maître, comme s'il s'agissait d'un laboratoire. Zola n'a pas hésité à collaborer avec le musicien Alfred Bruneau pour la composition de plusieurs opéras dont la fortune fut inégale. L'idée de travail en équipe était d'ailleurs accentuée par l'existence de plusieurs duos d'écrivains de premier rang, qui, à la fin du XIX^e, écrivaient ensemble : Edmond et Jules de Goncourt, Paul et Victor Margueritte, Marie et Pierre Petitjean de la Rosière – voilés sous le pseudonyme de Delly –, les faux frères Marius et Ary Leblond, Max et Alex Fischer, René et Tony d'Ulmès, Léon et Maurice Bonneff, Jérôme et Jean Tharaud, Joseph-Henri et Justin-Honoré Rosny, réunis sous le pseudonyme de J.-H. Rosny, pour ne citer que quelques noms. Cependant, notre imaginaire associe rarement la paternité à une idée de pluralité.

Ayant pour but de revendiquer cette écriture à quatre mains, il faut signaler l'étude publiée par Michel LAFON et Benoît PEETERS (2006). Leur recherche justifie le manque d'attention de la critique littéraire pour l'écriture à deux, « la conspiration du silence » (LAFON-PEETERS 2006 :7), par la perception sociale négative du phénomène.

Lorsque l'attention du chercheur porte sur la littérature populaire, bien que de manière subsidiaire, la pluralité peut fournir un autre argument qui renforce le parti-pris négatif. À sa naissance, le fait que ces textes aient contribué au développement de la presse n'a pas été interprété de manière positive : la critique de Sainte-Beuve contre la « littérature industrielle », une marchandise où l'auteur se soumettait à la tyrannie de la ligne, sans autre préoccupation que l'argent, a suscité un important débat sur le roman feuilleton (QUEFFÉLEC-DUMASY 1989). Il est indéniable que Dumas, Sue et Soulié, parmi tant d'autres, ont fait connaître leurs œuvres par l'entremise de *La Presse* et du *Siècle*, et que cette circonstance a terni leur succès souvent décrié sous les termes d'*écriture bâclée*. On reprochait aux romanciers, sans même parler de grands noms comme Dumas, Féval ou Zévaco, leur condescendance à l'égard d'une forme de production trop proche de celle de l'industrie. De ce point de vue, le public contemporain condamnait la division du travail – surtout dans

le cas des feuilletons – et une antinomie s'est créée entre l'artiste et l'ouvrier, entre le discours esthétique et le texte produit en série. Les réticences à l'égard de ce type de production littéraire découlent de circonstances extra-littéraires, telles que la publication dans des formats de qualité médiocre afin de réduire les coûts d'édition.

D'autre part, il est intéressant de prendre en compte les conjonctures qui mènent à l'écriture à quatre mains, de même que de considérer le moment où la collaboration a eu lieu dans la carrière des auteurs. Sur le plan esthétique, il convient d'observer s'il existe une homogénéisation pour masquer précisément la communauté scripturale, sans oublier à quel point la pluralité concerne d'autres aspects de la forme : le choix d'un genre, le respect de ses « règles ». La réception de l'œuvre est également une source essentielle pour pouvoir évaluer l'accueil à cette communauté de créateurs.

Par ailleurs, l'iconographie de cette modalité d'auteur mérite l'attention. Une telle typologie d'analyse échappe à l'espace canonique traditionnellement accordé à l'écriture littéraire et se concentre sur « la face cachée des livres » (MARTENS et al. 2017 : 2). Or, la réception d'une œuvre va de pair avec l'interprétation d'une série d'images, réelles ou construites, qui l'accompagnent comme un « supplément ». Entre le texte et les images une symbiose s'établit sous la forme d'iconotexte – expression que nous devons à Alain MONTANDON (1990) – de sorte que les éléments visuels et verbaux qui composent l'œuvre s'ajoutent les uns aux autres. Connaître les photographies existantes d'un auteur, les illustrations de ses volumes, les reportages autour d'une œuvre littéraire, c'est entrer dans un réseau d'objets culturels qui déterminent la réception de celle-ci. En particulier, après 1850, un vaste mouvement historiographique réaffirme la volonté de voir derrière l'écrivain la personne dans toutes ses dimensions : photographies, bustes, statuettes, caricatures et un long etcetera fixent une imagerie qui contribue à se faire une opinion de l'individu. Comment ne pas évoquer Nadar et son fameux *Panthéon* ? Cet aspect reste d'ailleurs soumis à des conventions de notre imaginaire : l'image renvoyée doit montrer son exceptionnalité – paradoxe manifeste car comment « donner à voir » le génie créateur ? –. En même temps pourtant, elle doit montrer ce que le public attend d'un auteur. Entre révélation et incarnation, le patrimoine iconographique non seulement confère une autorité à l'écrivain, mais renforce son statut : « ...cette fonction consistant à avoir une "autorité" »

se mêle inextricablement à celle de l'*auctorialité*, la capacité d'être "auteur" » (MARTENS et al. 2017 : 30). Un autre aspect de réflexion concerne les termes par lesquels cette collaboration est présentée de la part des écrivains eux-mêmes ou des critiques de médias de l'époque : le décor apparaît comme un support à leur action commune. C'est ainsi que l'iconographie des Margueritte les réunit souvent autour d'une table autour de laquelle ils sont censés écrire ensemble.

Envisager l'écriture collaborative exige aller au-delà du domaine artistique et esthétique, vu que la notion implique des perspectives juridiques, psychologiques et même politiques. En ce qui concerne la littérature populaire française, la dimension collaborative de l'écriture est encore loin d'être priseée. Voici quelques exemples : la pluralité de la composition chez Dumas a souvent été vilipendée. Que n'a-t-il pas été décrié pour avoir un « cabinet de noirs » à son service ? Il suffit de rappeler les critiques de son contemporain Eugène de Mirecourt suggérées par le titre-même : *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas & Cie*. Dans ce pamphlet, Mirecourt s'en prend très violemment à Dumas à qui il reproche l'utilisation de collaborateurs pour l'écriture de ses romans. Les attaques contre Dumas, non dénuées de connotations racistes, ont pris leur péage sur l'estime et la fortune de l'écrivain. Ce n'est que très récemment que les contributions de Bernard Filière et de Claude Schopp ont mis à nu la complexité de l'entreprise Dumas-Maquet en soulignant à quel point Maquet dépassait le rôle de simple idéologue des intrigues et de bâtisseur de dialogues. La fin de leur collaboration démarre avec la discorde suscitée par Mirecourt : à la suite de ces reproches, Dumas a cherché à préserver ses intérêts et refusé de renoncer à la paternité de son œuvre romanesque, bien qu'il ait été plus indulgent pour les pièces de théâtre tirées des romans. Leur dissension devait supposer un lest d'autant plus encombrant que, aux obsèques de Dumas, son fils avait préparé un discours où il imaginait la réconciliation des deux hommes dans l'au-delà. La fortune de ce collaborateur qui, en 2010, a fait l'objet d'une version cinématographique avec Gérard Depardieu, n'est cependant pas généralisable à d'autres collaborateurs. Gaspard de Cherville, admiré de Dumas junior, a été récemment réhabilité. D'autres, moins célèbres, n'ont pas encore été reconnus, à l'instar de Paul Lacroix, qui a joué un rôle intéressant dans la formation d'un réseau d'écrivains comprenant Nodier, Balzac et Hugo ; dans ce sens, Xavier de Montépin, romancier populaire,

aujourd'hui oublié, mais écrivain prolifique en son temps, a aussi collaboré avec Grangé et Dumas et produit des œuvres telles que *Pauline* et *Les frères corses*. De même, Paul Meurice est le responsable de la traduction de plusieurs récits de Hugo pour la scène et coauteur avec Dumas de nombreux récits tels qu'*Ascanio*, *Les Deux Diane*, sans oublier sa collaboration à de nombreuses pièces de théâtre aux titres significatifs tels que *Hamlet* ou *Roméo et Juliette*.

Quant à George Sand, sa collaboration avec le jeune Jules Sandeau a été repérée par la plupart des études ayant décelé l'accès de l'autrice au monde des lettres. Sans doute, le fait d'être l'amant de la romancière, ainsi que de lui avoir fourni une partie du pseudonyme ont été repérés par l'histoire littéraire : Sandeau fait partie de la légende Sand. Mais les analyses esthétiques de leur œuvre commune sont rares : on connaît moins le fait qu'avant *Rose et Blanche*, leur premier roman commun, ils avaient déjà publié une nouvelle, *La Prima Donna*, sous le pseudonyme de Jules Sand. Les raisons pour lesquelles, après leur rupture, Sandeau a bénéficié de la propriété du roman demeurent aussi inexplorées : la principale biographe de l'écrivain, Brigitte Rastoueix-Guinot, se contente de noter cet épisode parmi les événements qui ont marqué sa jeunesse, sans plus de détails précis. D'autre part, si les affinités entre George Sand et son fils Maurice ont été remarquées dans les biographies de la romancière, un long chemin reste à parcourir. On sait que la mère intervenait auprès des éditeurs pour obtenir des commandes pour son fils. En revanche, on a moins évalué l'influence qu'elle a exercée sur la créativité de Maurice, et vice-versa vu que des collaborations ont existé, telles que le projet d'édition à quatre mains des œuvres de Rabelais ou la composition du roman *Callirhoé*.

La renommée d'Eugène Sue, le dandy devenu feuilletonniste prisé du peuple par des titres tels que *Les Mystères de Paris* ou *Le Juif errant*, n'aurait pas été possible sans l'aide de plusieurs collaborateurs. Jean-Pierre Galvan, éditeur de sa correspondance, a décrit le romancier comme un auteur méticuleux, peu enclin à la rapidité d'écriture et, de surcroît, conscient de son évolution vers une philanthropie en faveur des plus humbles. Pour renforcer son plaidoyer en faveur des déshérités, il se fait assister par Goubaud – connu sous le nom de Dinaux dans le monde de la scène² – Jacques Bérard et Pierre Vésinier.

² Dinaux se chargea de la version théâtrale du célèbre *Les Mystères de Paris*. Son collaborateur ordinaire était le banquier Jacques Félix Beudin : la réunion des syllabes finales de leurs deux noms forma le pseudonyme commun de « Dinaux ». Goubaux prit en outre divers pseudonymes : « Pierre Aubry », « Hautefeuille », « Dorivo », etc.

Le premier a transformé *Les Mystères* en une adaptation théâtrale en onze tableaux, représentés pour la première fois au théâtre de la Porte Saint-Martin en février 1844. Pour cette adaptation, forcément il fallait concentrer l'action et accentuer le rôle des protagonistes représentant le mal, ce qui a été signalé comme une faiblesse de Dinaux par rapport à l'original (ARAGO 1844 : 151).

Quant à Vésinier, il a contribué à préserver la mémoire de Sue puisqu'après sa mort, il n'a pas hésité à poursuivre le chef-d'œuvre du maître avec le roman *Les Mystères du monde*. Plus tard, il a présenté *Les travailleurs de l'abîme* comme un roman inachevé du feu romancier.

Ces cas permettent de constater que l'on accepte mieux la collaboration d'un romancier avec celle d'un dramaturge : le fait qu'il s'agisse de genres différents qui exigent des moyens et des capacités distinctes, « autorise » la compatibilité de plusieurs scripteurs. Il en est de même lorsque la collaboration reste, en fait, une suite : la volonté de poursuivre l'œuvre posthume entreprise par Sue n'offre guère de conflits puisque les scripteurs ne coexistent plus.

Souvestre et Allain – deux hommes dont les intérêts semblaient, à l'origine, bien éloignés (AUDUREAU 2010) – ont pourtant fourni un autre exemple de collaboration : depuis leur premier récit commun en série, *Le Roux*, ils ont poursuivi leur écriture dans le cadre du roman policier, et lorsque Souvestre reçut une commande de Fayard pour une série policière, ils ont entrepris l'énorme tâche d'écrire 32 volumes en deux ans. Il s'agit de *Fantômas*, dont le succès a presque éclipsé ses créateurs. La série combine deux styles correspondant à la personnalité de chacun : celui de Souvestre, imprégné du goût du mystère à la manière du roman populaire du XIX^e siècle, et celui d'Allain, plus enclin à suivre les postulats du roman policier moderne.

Quant à la contribution d'André Laurie³ – pseudonyme de Paschal Grousset – à l'œuvre de Jules Verne, elle se doit à l'influence exercée par l'éditeur Hetzel sur Verne. Des recherches ont été faites sur l'emprise de cet homme d'affaires sur le panorama littéraire de son siècle. Lorsque Laurie entreprit d'écrire des romans d'anticipation scientifique, l'éditeur manifesta son intérêt pour ces récits, tout en condamnant leur forme. Il promut l'échange entre Verne et Grousset qui, par l'entremise de son père professeur

³ Ce pseudonyme est celui que Grousset emploie pour les œuvres éditées chez Hetzel. Or, il en avait d'autres.

de mathématiques, avait acquis très tôt une culture scientifique. *Les Cinq cents millions de la Béguine* (1879) et *L'Étoile du Sud* (1884) ont été vendus à Hetzel et signés par Jules Verne, qui devait retravailler leur style, mais ils finirent par être publiés sous le nom du célèbre auteur. Récemment, certains critiques ont reconnu le mérite de Laurie, notamment quant à sa volonté en faveur de la vulgarisation scientifique : « André Laurie fut “l’homme qui fait de l’ombre à Jules Verne” », affirmait J.-P. PICOT en 2009 (PICOT 2009).

Les Rosny, les Marguerite et les Delly sont des modèles de fratries qui, avec des hauts et des bas, s’associent pour créer une œuvre commune. Les approches biographiques ont mis l’accent sur la vie réservée et humble de Marie Petitjean de La Rosière et de son frère Frédéric (Delly), soulignant qu’elle prenait l’initiative d’écrire, tandis que lui, il se consacrait à la tâche commerciale de négocier les contrats correspondants. Il gérait leur fortune, née d’un succès remarquable auprès d’un public féminin. Il convient toutefois de se demander si cette division est fondée sur les capacités de chacun ou si elle repose sur une perspective traditionnelle de genre qui attribuait à l’homme la gestion du patrimoine familial.

En cela, leur entente coïncide avec celle d’Erckmann-Chatrion : Émile écrit et Chatrion relit les textes en plus de s’occuper de leur commercialisation, ou d’en réécrire des adaptations théâtrales. Toutefois la dissolution de ce couple est loin d’être un *happy end*.

L’œuvre des frères Rosny est également abondante : les deux frères sont entrés en même temps sur la scène littéraire et combinent des styles différents : roman naturaliste, roman de genre et science-fiction. De plus, le fait que, par l’intermédiaire d’Edmond de Goncourt, le premier ait publié *Trésor de Mérande* sous le nom d’Henri de Noville accroît la complexité. Cependant, des désaccords ont conduit à leur rupture et à une scission qui a marqué leur œuvre ultérieure (l’aîné a adopté le nom de J.-H. Rosny aîné pour se distinguer de son cadet). Bien que la rupture soit attribuée à la publication d’une photographie de Joseph Henri, comme publicité pour le roman *Marthe Baraquin*, sur laquelle le plus jeune, Justin, ne figurait pas, il est nécessaire d’approfondir les circonstances qui ont conduit au divorce. En revanche, la collaboration a dû être un stimulant pour l’aîné, puisqu’il a renoué avec cette pratique, mais dans une sphère beaucoup plus intime, celle de son journal privé. S’il s’agit au départ d’une réflexion personnelle, il en fait rapidement

une double voix partagée avec son épouse, dont les contributions sont appréciées visuellement et intellectuellement. Explorer cette double instance devrait permettre de comparer s'il existe des aspects singuliers en fonction du partenaire d'écriture. La collaboration des frères Margueritte, en revanche, est beaucoup plus concentrée : démarrée à cause de la maladie de l'aîné, auquel le cadet vient en aide, elle semble avoir mal résisté aux différents intérêts des deux : l'idéologie libérale de Victor ne fait pas bon ménage avec celle, plus conservatrice, de Paul, l'aîné qui, de plus, accepte mal la nonchalance de son cadet.

Ces différents exemples d'écriture fraternelle, qu'ils soient le fruit d'une mode ou d'un phénomène autre, mettent à nu les différentes causes et enjeux de la collaboration : tenter de prolonger le partage de l'enfance est une ferme volonté chez les Goncourt, la fusion psychologique en est à l'origine chez les Tharaud, les Margueritte tiennent à leur soutien mutuel dans les affaires. Si pour les plus consacrés, la collaboration résiste à l'usage du temps, pour d'autres elle ne correspond qu'à une étape de leur carrière, à laquelle suit une rupture volontaire parfois dramatique, comme chez les Rosny.

Bref, cet aperçu permet de déduire que, dans le cadre de l'écriture collaborative appliquée au roman populaire français, des noms célèbres côtoient d'autres tombés dans l'oubli de nos jours. Les divers sous-genres dans lesquels s'inscrivent les auteurs suggèrent l'étendue de cette pratique sur une longue période : si les premières publications de Dumas, Sand et Sue datent des années 1830, si 1847 marque les débuts d'Erckmann-Chatrian, les derniers titres de Delly ou Rosny voient le jour après la Première Guerre mondiale et leur emprise se prolonge jusqu'aux années 1930. Un siècle s'écoule où des transformations littéraires et commerciales s'imposent sans ambiguïté, soumises dans tous les cas à l'éternel dilemme de la paternité littéraire : osciller entre individualité et universalité, entre singularité et ressemblance avec le reste de la communauté.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGO, Etienne, 1844. *Les Mystères de Paris*, mélodrame en onze tableaux. In : *La Réforme*, 19 février 1844.
- AUDUREAU, Annabel, 2010. La création d'un mythe. In : *Fantômas : Un mythe moderne au croisement des arts* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes. [Consulté le 02.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/books.pur.39994>
- COMPAGNON, Antoine, s.d. Qu'est-ce qu'un auteur ? La fonction auteur. In : *Fabula*. [en ligne]. [Consulté le 17.01.2023] Disponible à l'adresse : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>
- DIAZ, José-Luis, 2007. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Honoré Champion.
- FAGUET, Émile, 1904. Les frères amis. In : *Le Gaulois : littéraire et politique*. 30 mars 1904.
- HEINICH, Nathalie, 2005. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard.
- LAFON, Michel et PEETERS, Benoît, 2006. *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains*. Paris : Flammarion.
- LEVY, Pierre, 1997. *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe*. Paris : Odile Jacob.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2016. *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*. Louvain-la-Neuve : L'Harmattan.
- MARTENS David, MONTIEZ, Jean-Pierre et REVERSEAU, Anne, 2017. *L'écrivain vu par la photographie : formes, usages, enjeux*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- MONTANDON, Alain, 1990. *Iconotextos*. Paris : Ophrys.
- PICOT, Jean-Pierre, 2009, Khartoum, Gordon et le Mahdi Paschal Grousset, *alias* André Laurie, et le bon usage de l'actualité dans *Les Exilés de la Terre*, récit hybride. In : *Bulletin Société Jules Verne*, 169–170, p. 81–92.
- QUEFFÉLEC-DUMASY, Lise, 1989. *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*. Paris : Presses universitaires de France.
- S. A., 1866. Symptômes contemporains. De la curiosité en littérature, *Idées et Sensations*, de MM : de Goncourt. In : *Revue des deux mondes*. Mai 1866, p. 786–797.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 2002. Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art. In : J. BESSIERE, M. SCHMELING (dirs.), *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris : Honoré Champion.
- THARAUD, Jérôme et Jean 1951. *La Double Confidence*. Paris : Plon.

DEBRECEN-PARIS, AR : FRAGMENTS D'UNE HISTOIRE FRANCO-HONGROISE DE LA POÉSIE NUMÉRIQUE

Erika FÜLÖP

Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

Résumé : Cet article propose un aperçu de la poésie numérique en présentant d'abord les aléas d'une recherche qui ont mené à la découverte de l'œuvre de Tibor Papp, auteur clé dans le domaine, suivis de quelques réflexions sur deux de ses œuvres numériques, *Disztichon Alfa*, en hongrois, et *Orion*, en français. Poète expérimental hongrois émigré à Paris, Papp a joué un rôle majeur dans le développement et la circulation de la poésie numérique en France comme en Hongrie dans les années 1980–1990, mettant en dialogues les formes, les langues et les cultures.

Mots-clés : poésie numérique ; Tibor Papp ; génération automatique de texte ; poésie expérimentale

Debrecen-Paris, Round Trip: Fragments of a Franco-Hungarian History of Digital Poetry – abstract: This article offers a peek into digital poetry, presenting first a somewhat contingent research trajectory that led to the discovery of the work of Tibor Papp, a key author in the field, followed by a few reflections on two of his digital works, *Disztichon Alfa*, in Hungarian, and *Orion*, in French. As an experimental Hungarian poet who emigrated to Paris, Papp played a major role in the development and circulation of digital poetry in France and Hungary in the 1980s and 1990s, bringing forms, languages and cultures into dialogue.

Keywords: digital poetry; Tibor Papp; text generator; experimental poetry; digital apparatus.

1. Introduction : des chemins sinueux et croisés

Tibor Papp a fait ses études secondaires à Debrecen, à ce qui s'appelait à l'époque, les années 1940, le Lycée Piariste, aujourd'hui le Lycée Saint Joseph.¹ J'ai fait mes études à Debrecen, à ce qui était à l'époque l'Université Lajos Kossuth, avant d'être renommée Université de Debrecen. C'est à-peu-près le seul point commun entre nous, et je n'étais même pas au courant. Un bon demi-siècle sépare nos deux passages dans cette ville, et je ne crois pas avoir entendu son nom tout au long de mes études en littérature hongroise. J'adorais pourtant les cours de Péter Szirák sur la littérature d'après-guerre et contemporaine, mais on s'y concentrait sur le récit plutôt que sur la poésie. La poésie avant-garde et la littérature hongroise « de l'ouest » figuraient, il me semble, très peu dans nos programmes. On est pourtant déjà au début des années 2000, ce n'était plus mal vu, à priori, et Péter Szirák allait diriger la thèse d'Erzsébet KELEMEN sur la poésie visuelle de Tibor Papp juste après mon départ.

Petit saut en avant dans le temps, une dizaine d'années plus tard et après avoir fini ma thèse sur Proust, je découvre la littérature numérique. D'abord par le biais des blogs littéraires (parce que vivant à Malte pendant un temps, je n'avais plus facilement accès à des livres en français), puis l'écriture vidéo, et enfin tout un monde de la littérature expérimentale avec un aspect informatique, grâce à un colloque de l'Electronic Literature Organisation en 2017, où je parle encore d'écriture vidéo. J'y rencontre également, et rapidement, Philippe BOOTZ, figure importante de la première génération de la littérature numérique française. Je suis déjà à Lancaster à ce moment-là, où j'avais été recrutée justement parce que ce travail sur le numérique les intéresse – pour des raisons stratégiques et donc économiques en premier, bien sûr. (Voilà comment les questions au bout de compte politiques, par le biais des choix stratégiques, déterminent le champ du possible, en ouvrant ou refermant des voies, et nous invitent ou nous freinent...). Je me heurte cependant vite à mes propres limites au niveau technique, je monte donc un

¹ Les établissements d'enseignement religieux ont été nationalisés en 1948 par l'État communiste. Élève du Lycée Piariste entre 1946-1948, Papp est obligé de passer son baccalauréat dans un autre lycée (Lycée Fazekas).

projet de « discipline hop » pour acquérir des connaissances en informatique. Je vise l'Université de Paris 8, où le Laboratoire Paragraphe, lié à l'UFR des Sciences et des Technologies du Numérique, est le lieu historique de l'association de la littérature et de l'informatique, et où enseigne encore à l'époque Philippe BOOTZ. Je lui écris pour savoir s'il veut bien accepter d'être mon « hôte académique » officiel si j'obtiens la subvention. Il répond : « Ben tiens, ça tombe bien parce que j'allais t'écrire pour te proposer qu'on travaille ensemble sur un projet ».

On est fin 2019 et il s'agit de l'œuvre de Tibor Papp, disparu l'année précédente. C'était un ami proche de Philippe BOOTZ et co-fondateur avec lui et avec quelques autres alliés, du groupe LAIRE et de la revue de littérature numérique *alire* en 1989. J'avais déjà entendu son nom, mais je ne connaissais pas son œuvre. Philippe, ami de la veuve de Tibor et ayant accès à son ordinateur et à tous les documents de travail qu'il a laissés, propose d'entreprendre un travail de fond pour présenter son œuvre, en particulier numérique. Il a rencontré Erzsébet KELEMEN – qui avait publié sa thèse sous le titre de *Testett öltött szavak. Papp Tibor vizuális költészete* en 2012 – lors d'une journée d'hommage à Tibor à Budapest. Il l'a invitée à travailler ensemble, vu les racines doubles de Tibor dans les deux langues et dans les deux pays. Sauf qu'ils n'ont pas de langue commune : Erzsébet apprend le français mais débute encore, et Philippe ne parle (évidemment ?) pas le hongrois. Erzsébet parle l'allemand, pas l'anglais, Philippe parle l'anglais, pas l'allemand. Philippe me propose donc de faire l'intermédiaire et le lien non seulement entre les deux langues, mais aussi entre les deux cultures dans lesquelles l'œuvre de Tibor est enracinée. Quelques recherches rapides et des discussions me montrent vite qu'il s'agit d'une œuvre et d'une figure complexes et fascinantes, je suis donc ravie d'accepter. Je boucle mon dossier de demande de subvention en y proposant également cette collaboration comme faisant partie du projet. Il fallait entre autres montrer l'« importance nationale » pour le Royaume-Uni d'un travail sur la poésie numérique d'un poète avant-garde hongrois publiée dans une revue française des années 1990 peu connue même à l'époque et désormais oubliée... Mais miracle, ça marche et j'obtiens la subvention pour passer une année à Paris à suivre des cours en informatique et à travailler avec Philippe sur ce projet, entre autres. On est en 2021, année encore moitié covidée et confinée, mais je découvre enfin *Magyar Műhely* et la poésie

avant-garde des années 1960–1970, tout en faisant mes débuts modestes en JavaScript et en Python en même temps et en essayant de comprendre le fonctionnement des machines virtuelles qui permettent de ranimer des logiciels des années 1980–1990 – dont les créations de Tibor Papp.

L'anecdote est devenue longue, mais elle montre bien l'aspect contingent de cette histoire, le rôle de ce hasard qu'un coup de dés jamais n'abolira, même dans cette soi-disant « science » de la littérature, comme on le dit en hongrois. Cette science – comme toute science – est aussi une histoire de rencontres imprévues et de sérendipité, un espace de dialogues qui ouvrent parfois des dimensions inattendues.

2. Papp et la poésie numérique

Notre dialogue a donc mené à entreprendre le travail sur une monographie à six mains, en naviguant entre deux langues et trois approches. Sans présenter une biographie raisonnée de Tibor Papp, je propose deux exemples de sa poésie numérique pour illustrer les nombreuses dimensions et questions qu'elle invite à explorer.

Dans son ouvrage sur « la littérature sur ordinateur » (PAPP 1992), l'auteur raconte sa première rencontre avec l'ordinateur : en 1983, lorsqu'il vit encore (seulement) à Paris, sa sœur, professeure de mathématiques à Kazincbarcika, lui demande de lui en acheter un, car ils sont encore difficiles à trouver en Hongrie. Il choisit un Sinclair ZX 81 et avant de l'amener en Hongrie, il prend le temps d'apprendre à l'utiliser – ce qui voulait dire à l'époque programmer en BASIC. De retour en France, il achète ensuite son propre premier ordinateur, un Amstrad, et commence à expérimenter.

Papp avait quitté la Hongrie en 1956 et s'est installé à Paris en 1961, après quelques années et des études d'ingénieur à Liège, où il se découvre plus intéressé par la vie culturelle et les cercles de poésie avant-garde parisiens que par le métier d'ingénieur. À Paris, il co-fonde *Magyar Műhely* avec Pál Nagy et János Parancs en 1962. Cette revue de littérature avant-garde n'est pas très bien vue en Hongrie à l'époque et ils ont peu de moyens. Avec Nagy, Papp fait une formation de typographe pour pouvoir s'occuper directement de la mise en page et de l'impression de la poésie expérimentale. Or, l'ordinateur

promet l'ouverture de nouvelles dimensions dans ce champ et la possibilité d'un dynamisme à la fois visuel et linguistique. C'est du premier que témoignent ses premières œuvres numériques créées à partir de 1985, une série en français intitulée *Les très riches heures de l'ordinateur*², mais c'est le deuxième qui intéresse en particulier notre premier exemple, *Disztichon Alfa*³.

2.1. *Disztichon Alfa* (1993)

Cette œuvre est un « générateur automatique de poésie », selon la description de l'auteur, le premier – et sans doute le plus élaboré, sinon le dernier aussi – en hongrois. La génération automatique des textes est en effet l'un des premiers champs de développement de la littérature numérique, dans lequel les auteurs français ont joué un rôle particulièrement important, notamment par le biais de l'Oulipo. Cet « ouvroir » littéraire qui s'intéressait depuis sa création en 1960 à l'écriture sous contrainte et à la combinatoire comme terrain d'expérimentation littéraire, fut également à l'origine de l'ALAMO, groupe dédié à la question de la littérature et l'ordinateur, créé en 1981. Papp lui-même retrace cette histoire dans son introduction à *Disztichon Alfa* (PAPP 1994).

Comme son titre et son sous-titre le suggèrent, cette œuvre génère des distiques « légèrement absurdes ou pornographiques » :

² Le n°5 de la série, publié dans la revue *alire* en 1995, est disponible dans une version d'émulateur créée par Éric Sérandour à l'adresse : <https://www.entropie.org/reboot/ltrhdo25.htm>.

³ Une version d'émulation de cette œuvre est disponible dans l'Internet Archive à l'adresse : https://archive.org/details/hypercard_disztichon-alfa_2018-07-29.



Figure 1. Page d'accueil et exemple de distique généré de Disztichon Alfa (émulation Internet Archive)

La structure de base est très simple, mais sa réalisation est très complexe : 24 modèles de vers constitués chacun d'un ensemble de variables. Chaque variable de chaque modèle de vers correspond à une unité morphologique, syntactique et rythmique et puise dans une liste d'actualisations possibles prédéfinies par Papp. Dans le livre qui accompagne la disquette contenant cette œuvre, l'auteur explique le mécanisme à l'aide de deux schémas et une série d'exemples (PAPP 1994) :

Egy hexametert kielégítő mondatszerkezet (körülírva):

- 1) valami (negatív konnotációjú) — egy daktilus lábat és egy hosszú szótagot kitöltő szó;
például: *káromlás, ocsmányság, szórohadék* stb.;
- 2) megbélyegzi (negatív konnotációjú) + határozott névelő — a hexameter második daktilusának két rövid helyét és a harmadik daktilus egészét tölti ki;
például: **mocskolja a, бүdösíti a, feketíti a** stb.;
- 3) valaminek (pozitív konnotáció) — a negyedik daktilust tölti ki;
például: **könyvtár, strófák, szentek** stb.;
- 4) jelző (pozitív konnotáció) — az ötödik daktilusból egy hosszú és egy rövid szótagot foglal el;
például: **drága, tiszta, szűzi** stb.;
- 5) valamijét — az ötödik daktilus utolsó rövid szótagját és a hatodik láb két hosszú szótagját tölti ki.
például: **ruháját, derűjét, csodáját** stb.

A mondat szerkezet öt elemét három-három változattal tölthetjük ki. A kombinálható változatok összessége kétszáznegyvenhárom hexametert ad.

Ocsmányság mocskolja a strófák tiszta csodáját.

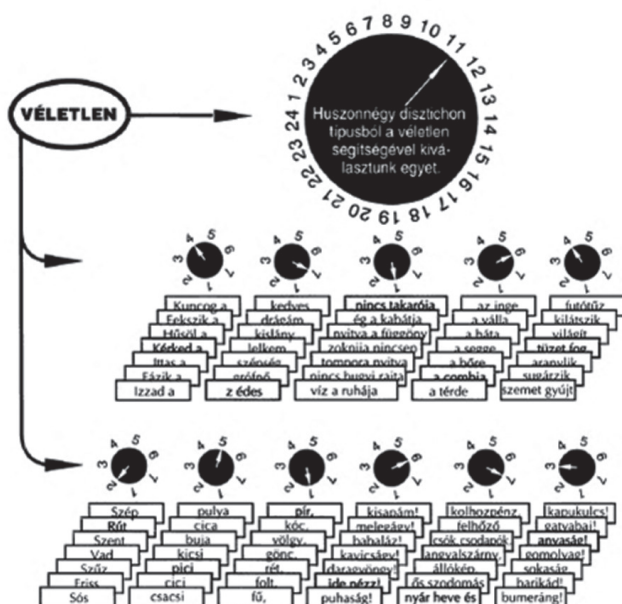
Szórohadék büdösíti a könyvtár drága derűjét.

Káromlás feketíti a szentek szűzi ruháját.

Ocsmányság büdösíti a szentek tiszta derűjét.

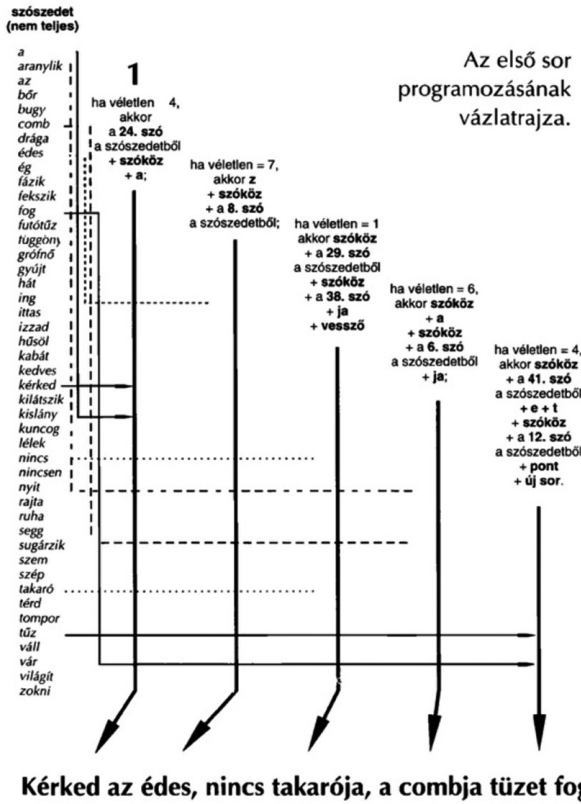
Szórohadék feketíti a strófák drága ruháját.

A versgenerálás sémája.



**Kérked az édes, nincs takarója, a combja tüzet fog.
Rút picit pír, ide nézz! nyár heve és anyaság!**

Az itt feltüntetett anyag variációs lehetőségeinek a száma = 7^{11}
(hét a tizenegyedik hatványon), azaz 1.977.326.743.



Papp insiste sur le fait que l'objectif est de définir les éléments du générateur de manière que tout ce qu'il produit remplisse les critères littéraires et esthétiques souhaités. Il ne s'agit donc pas d'un jeu gratuit qui vise juste à produire des textes grammaticalement et sémantiquement corrects, mais d'une vraie écriture littéraire qui cherche sa propre démultiplication sans perte de qualité. En même temps, cette écriture, qui devient une méta-écriture dans la mesure où l'auteur ne définit plus directement ce que le lecteur lira mais un champ de textes possibles, interroge nos présupposés les plus élémentaires au sujet de la littérature, en tant qu'institution et en tant qu'un art du langage.

La première question qui se pose, selon la logique de ces présupposés, est de savoir quelle est l'œuvre, où se situe le texte et quelles sont ses frontières. D'une part, le logiciel peut produire, selon le calcul de l'auteur, seize milliards de distiques. La probabilité qu'il reproduise deux fois le même est infime, et

l'intégralité de ses productions possibles serait impossible à lire dans une vie humaine. Il n'y a donc pas d'œuvre lisible dans son intégralité.

D'autre part, le « texte » qui a été écrit par l'auteur n'est pas que littéraire, et il inclut non seulement les mots qui constituent tous les distiques possibles, mais également des instructions, qui ne sont ni en hongrois ni en français, mais dans le langage de programmation HyperTalk. L'« écriture » n'a consisté non plus seulement à tracer ou à taper des mots, mais à concevoir une structure sous forme de « piles » de cartes dans le logiciel HyperCard utilisé pour la création.

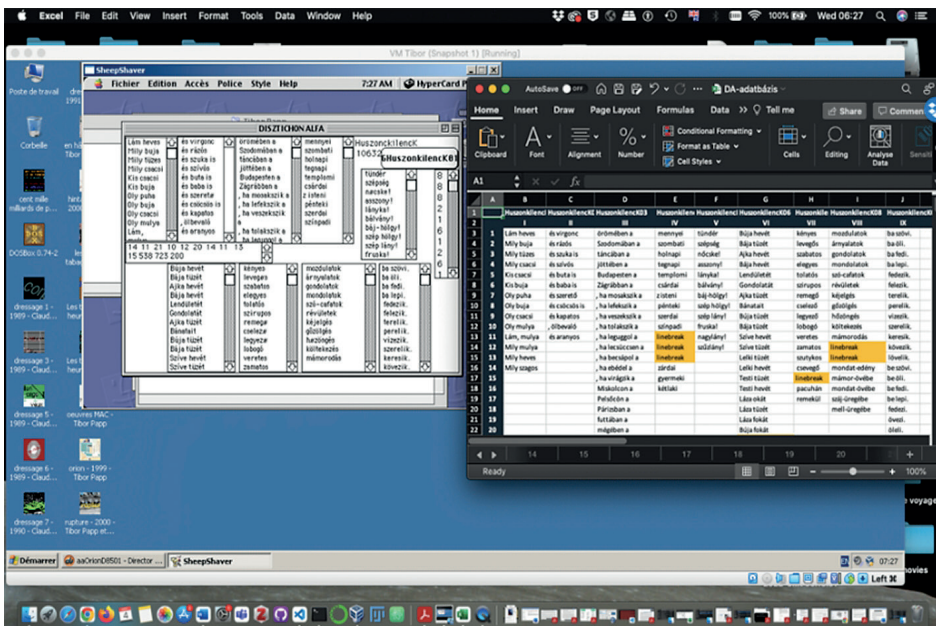


Figure 2. Une carte de Disztichon Alfa dans le logiciel HyperCard et sa transcription dans un fichier Excel par Benjamin Jablonsky

The screenshot shows an Excel spreadsheet with columns A through L. The data is organized into rows, each representing a term and its corresponding author or source. The terms are listed in column A, and the authors are listed in columns B through L. The spreadsheet is titled 'DA_adatbazis_Jablonsky'.

Row	Term	Author/Source
1	Ég	vegyésként
2	Véna	csibésként
3	Csúnya	reményként
4	Héna	kevelésként
5	Furcsa	vígásként
6	Gyáva	kezésként
7	Béna	nemesként
8	Gyöngye	gorrucsként
9	Bajsa	ravaszként
10	Duna	szivásként
11	Risza	hazugként
12	Kurva	bolondként
13	Fondu	piszokként
14	Duhásként	ime a hé
15	Puista	szamásként
16	Tüta	baromként
17	Bamba	pozgányként
18	Corba	ogányként
19	Görbe	naivként
20	Barna	tanulként
21	Ennye	baraként
22	Ferde	nyakasként
23	Ággy	kecsként
24	Fránya	huzásként
25	Ruyna	medaként
26	Remhe	nyakasság
27	Coarta	kecsként
28	Okosság	ébredt szem
29	Húsiág	húsiág
30	Adottság	itt jön a bír
31	Zavarság	itt jön a szóp
32	Tagottság	itt jön a kurcs
33	Húsiátság	itt jön a hé
34	Ittátság	
35	Ittátság	
36	Ittátság	
37	Ittátság	
38	Ittátság	
39	Ittátság	
40	Ittátság	
41	Ittátság	
42	Ittátság	
43	Ittátság	
44	Ittátság	
45	Ittátság	
46	Ittátság	
47	Ittátság	
48	Ittátság	
49	Ittátság	

Figure 3. Une partie du lexique de Disztichon Alfa reconstitué par Benjamin Jablonsky

Ces cartes et le logiciel font partie de la manière dont l'œuvre a été créée et dont elle existe, mais les fichiers source qui les contiennent ne suffisent pas non plus pour caractériser et lire l'œuvre, et le lecteur de *Disztichon Alfa* n'a besoin de connaître le logiciel ou le code source (le texte-auteur, pour reprendre la terminologie de Philippe BOOTZ (1996, 2016)) pour accéder aux textes qu'il produit (le texte-à-voir, selon BOOTZ). Les notions de texte, d'œuvre et d'auctorialité, de même que leurs relations sont donc interrogées par cette création.

2.2. *Orion* (1999)

Si *Disztichon Alfa* expérimente la génération automatique de textes, *Orion*, ce « générateur de poésie visuelle » (« *képvérséggenerátor* ») selon le terme utilisé par Papp, exploite les possibilités de création multimédia offertes par l'ordinateur, ainsi que l'interactivité et la combinatoire appliquée à des éléments autres que textuels. Publié dans la revue *alire*, *Orion* a été créé en utilisant Macromedia Director, un logiciel de montage d'animations, de vidéos et de sites web. Il permettait de combiner textes, images, fichiers audio et des scripts qui les manipulent et qui gèrent l'interaction avec le lecteur-spectateur. La structure d'*Orion* s'inscrit dans ce dispositif et joue sur ses éléments, qui deviennent ainsi des métaphores imbriquées : la scène que l'on voit au début rend littéral la fenêtre de prévisualisation du logiciel, appelée également « scène » ; les « alertes » ne le sont pas seulement dans le sens informatique mais font effet d'alerte réelle au lecteur (« n'oubliez pas cette image ») ; et certaines transformations d'image reposant sur des options prédéfinies dans le logiciel participent directement de l'enrichissement sémiotique des contenus (tel le jeu de couleurs entre noir et jaune qui accompagne une référence explicite à Tchernobyl).

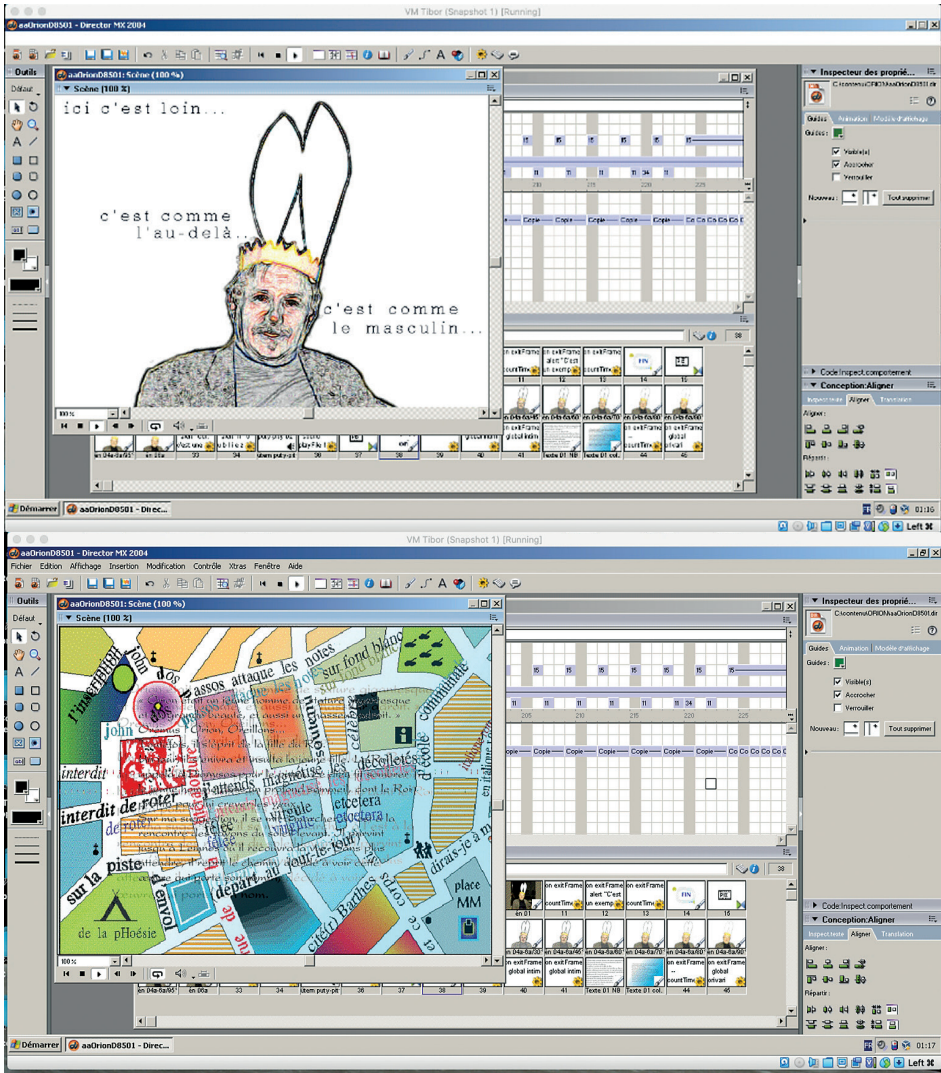


Figure 4. Orion, les coulisses : « la scène » de Macromedia Director

Orion incarne ainsi une écriture non seulement multimédia, mais aussi multidimensionnelle. En un seul « objet » poético-bizarre, Papp a réussi à combiner tout ce qui l'intéressait dans la poésie, et tout ce qui en faisait partie pour lui : le visuel – dont la typographie et les éléments graphiques et photographiques figuratifs et non-figuratifs –, le sonore – il pratiquait

la poésie sonore depuis les années 1980 –, et un dynamisme lui-même composite. Outre le jeu de transformations, de transitions et de superpositions d'images et de sons, avec une part d'aléatoire contrôlé pour ces derniers, il inclut une forme de dialogisme, l'interactivité. Bien que peu exploitée chez Papp, l'interactivité est importante dans la logique d'*Orion* qui pose par ce biais (aussi) des questions et des leures. Papp parle par ailleurs de dialogue (« *párbeszéd* ») lorsqu'il mentionne l'interactivité permise par l'ordinateur. La poésie avant-garde, qui résiste à toute tentative de simplification du sens, de l'extraction d'un « message », est sémiotiquement complexe même sous forme imprimée. Le dispositif technique permet ici un tout autre niveau de complexité et d'indétermination.

Tout comme dans le cas de *Disztichon Alfa*, la structure de surface, le texte-à-voir que l'on peut observer en « consommant » l'œuvre par le biais de son exécution, ne dit pas tout, et pas la même chose, que le texte-auteur, la structure interne visible par l'interface de montage dans Macromedia Director. Or, l'écriture s'est effectuée dans cet espace-là, tout en visant à produire les effets prévus lors de l'exécution. Le texte-auteur révèle l'existence de plusieurs dimensions et directions d'écriture : la séquence des images est interrompue et prolongée par des séquences aléatoires de son, et une fois par un choix demandé au lecteur – qui n'est cependant qu'un leurre, puisque le « mauvais choix » nous fait tourner en rond en répétant la séquence précédente. En exécutant l'œuvre une seule fois, on ne peut pas établir quels sont ses éléments variables et combien de possibilités existent – informations que l'on peut retrouver en interprétant les scripts inclus dans le montage. En d'autres termes, on peut distinguer une « couche culturelle » et une « couche informatique », pour reprendre les termes de Lev MANOVICH (2002), théoricien de la culture numérique, et les deux font partie de l'œuvre.

Papp insiste pour que le lecteur s'intéresse au résultat – à la couche culturelle, ou au texte-à-voir, celle qui apparaît lors de l'exécution – plutôt qu'à la « cuisine » du poète. On constate cependant que le processus sémiotique dépasse ce niveau et se déroule entre les deux aspects, dans leur interaction : une construction d'éléments sémantiques se réalise par la construction d'un processus de calcul par définition performatif.

technologie numérique en font désormais partie intégrante. Cette technologie souligne d'une part l'historicité du format codex et des institutions et industries qui se sont construites autour, et remet en question l'enfermement de la notion de littérature dans ce format. D'autre part, cette nouvelle histoire qui prend forme et les nouvelles écritures qui l'incarnent sont d'une matérialité très fragile. Or, cette histoire est celle de notre culture et société actuelles, où les outils et espaces numériques sont devenues invisibles par leur omniprésence. L'histoire de la génération automatique des textes et la place des textes par rapport aux images, celle des représentations par rapport aux images synthétiques, de la machine par rapport à l'humain, sont des questions d'actualité aujourd'hui, dans le contexte de l'explosion des modèles de langage et des générateurs d'images de plus en plus performants. Ces « classiques » de la littérature numérique rendent évident que ChatGPT ne sort pas de nulle part, qu'il y a toute une histoire des réflexions sur le langage et sur son rapport à la logique algorithmique, et que les questions qu'il soulève ont été l'objet d'interrogations chez les auteurs numériques depuis au moins un demi-siècle.

Et pour la littérature, la grande question : quel est la part de l'humain, dans quelle mesure peut-on ou veut-on laisser la machine intervenir, voire faire « à notre place » ? Mais on peut aussi retourner la question : pourquoi serait-ce un problème ? Remarquons au passage que les machines ne font que manipuler les productions humaines, suivant des instructions humaines. Tous nos présupposés sont néanmoins chamboulés, puisque quand on prend la question un peu au sérieux, les réponses ne sont pas tout à fait satisfaisantes, et tout le socle de notre pensée sur la littérature et sur l'écriture se révèle être un ensemble de conventions culturelles. Toute l'infrastructure et l'écosystème littéraire, de l'édition à l'éducation, se repose sur la figure de l'auteur humain et sur la logique de la représentation, et l'idée que l'écriture est l'expression d'une pensée qui lui préexiste. En s'intéressant à ces créations oubliées des années 1990, entre autres, on se retrouve donc face aux interrogations qui nous taraudent en ces années 2020 – et avec lesquelles elles se révèlent dialoguer.

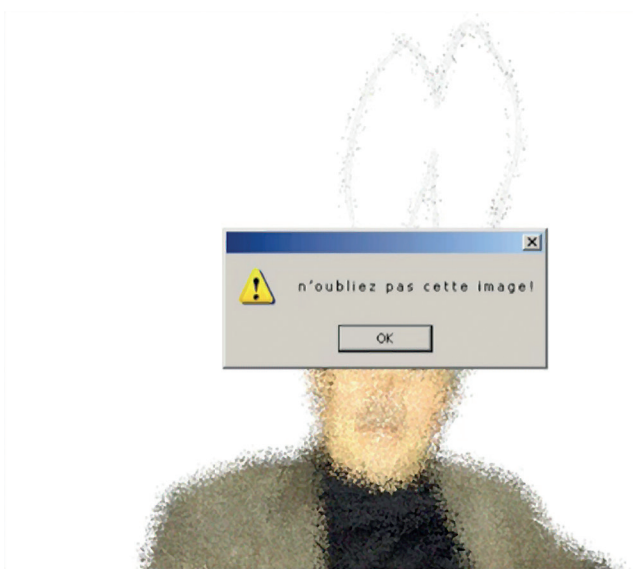


Figure 6. Orion, capture d'écran

BIBLIOGRAPHIE

- BOOTZ, Philippe, 1996. « Un modèle fonctionnel du texte procédural ». *Les cahiers du CIRCAV*, n° 8 (janvier 1996) : 191216.
- BOOTZ, Philippe, 2016. « Une approche modélisée de la communication : application à la communication par des productions numériques ». HDR (inédit), Université Paris 8, 2016. <https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/tel-02182750>.
- KELEMEN, Erzsébet, 2012. *Testet öltött szavak: Papp Tibor vizuális költészete*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó.
- MANOVICH, Lev, 2002. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- PAPP, Tibor, 1992. *Múzsával vagy múzsa nélkül? (Irodalom számítógépen)*. Budapest : Balassi Kiadó.
- PAPP, Tibor, 1994. *Disztichon Alfa: Első magyar automatikus versgenerátor*. Budapest : Magyar Műhely.

DÉFIS DE L'ÉCRITURE-PALIMPSESTE : LE CAS DE CAMILLE DE TOLEDO

Claudiu GHERASIM

Université de l'Ouest de Timișoara

Résumé : Par sa quête de l'origine de la douleur, Camille de Toledo cherche le sens dans la présentification d'un passé qui hante son roman *Thésée, sa vie nouvelle* (2020). Transgresser les limites de l'autobiographie et revisiter l'h/Histoire par l'entremise d'un double mythique : deux objectifs qui façonnent l'écriture-palimpseste. Le propos de notre article est de mettre en exergue les défis de « l'écriture de soi par le truchement d'un autre », d'une transposition du mythe de Thésée qui traverse les brouillards du XX^e siècle pour trouver le sens de la vie nouvelle.

Mots-clés : contemporanéité ; Thésée ; Camille de Toledo ; palimpseste ; mythocritique.

Challenges of palimpsestic writing: the case of Camille de Toledo – abstract: Through his quest for the origin of pain, Camille de Toledo seeks meaning in the presentification of a past that haunts his novel *Thésée, sa vie nouvelle* (2020). Transgressing the limits of autobiography and revisiting h/History through the intermediary of a mythical double: two objectives that shape the palimpsestic writing. The purpose of our article is to highlight the challenges of 'writing the self through another', of transposing the myth of Theseus through the mists of the twentieth century in search of the meaning of a new life.

Keywords: contemporaneity; Theseus; Camille de Toledo; palimpsest; mythocriticism.

1. Introduction

Dans le « voyage au bout de la nuit » d'un esprit malade, les cartons d'archives familiales représentent les instruments de l'« autopsie » d'une histoire généalogique. Par sa quête de l'origine de la douleur, Camille de TOLEDO nous invite à une lecture d'une écriture thérapeutique qui cherche le sens dans la présentation d'un « avant » embrumé qui hante son roman, *Thésée, sa vie nouvelle*, sélectionné pour le carré final du Prix Goncourt 2020. Dans son récit auto(mytho)biographique qui revisite le siècle passé, l'écrivain, docteur en littérature comparée et en « histoire du vertige »¹, invoque, comme l'anticipe l'indice paratextuel, le nom mythique Thésée : « Le récit d'arkhé de Thésée, je l'espère, offre un soubassement mythologique à une vie entrelacée entre les morts et les vivants, prise dans le labyrinthe du temps. » (TOLEDO le 20 août 2020).

Transgresser les limites de l'autobiographique par la transposition du mythe et revisiter le passé par l'entremise d'un double mythique : deux objectifs qui, à la fois, façonnent l'écriture-palimpseste² mais aussi constituent le point de départ de notre enquête³. Afin de souligner les « nouveaux » tournants (*Non nova, sed nove* !) qui caractérisent la littérature contemporaine et sa relation avec le mythe, notre analyse vise à contextualiser esthétiquement le roman de Camille de TOLEDO. En suivant l'étude de VIART et VERCIER (2008) sur la littérature contemporaine, notre analyse va exposer et soulever les enjeux, les mutations et les formes qui dessinent les contours du roman. Les deux critiques ont établi, entre autres, deux grandes catégories pertinentes pour

¹ Sa thèse doctorale, *Une histoire du vertige*, traverse les œuvres de Cervantes, Jorge Luis Borges, Claudio Magris, Édouard Glissant, William Faulkner, Fernando Pessoa, W. G. Sebald et d'autres écrivains canoniques de la littérature universelle.

² La double finalité de la littérature au second degré, dans le contexte des relations textuelles, peut être représentée d'une manière métaphorique par l'image ancienne du palimpseste. Sur un même parchemin, un texte se superpose à un autre, sans le dissimuler complètement, mais en le laissant transparaître (GENETTE 1982).

³ Cet article est issu du mémoire de master *Thésée, sa vie nouvelle de Camille de Toledo : mythobiographie de soi*, dirigé par Ramona Malița, Maître des Conférences HDR, soutenu au mois de juillet 2022 à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timisoara et des recherches doctorales en cours qui se proposent d'approfondir le sujet.

notre analyse : l'écriture de soi et l'écriture de l'Histoire. Dans ce cadre, nous nous proposons de voir comment le mythe arrive à conjuguer l'histoire et l'Histoire par l'entremise de l'« automythobiographie » – processus esthétique et narratif de l'écrivain (« caché ») qui ventriloque, à part la famille disparue, une figure autre, mythique, pour trouver les moyens d'exprimer ses propres pulsions et frustrations. À travers l'examen esthétique du roman, l'analyse abordera ainsi les défis de l'écriture-palimpseste autour d'un « accord » tripartite signé par le mythe et sa trame narrative, la micro- et la macro-histoire.

2. Écrire l'histoire

Depuis les jeux formels des années 1960–1970, Dominique VIART et Bruno VERCIER identifient quelques domaines des sciences humaines qui semblent s'imposer dans l'écriture contemporaine : les existences individuelles, les histoires familiales, les conditions sociales, tout ce qui renvoie aux « récits de vie » (VIART–VERCIER 2008 : 8–9), récurrents à l'époque contemporaine. Il s'agit ainsi d'une littérature « transitive », « comme on le dit, en grammaire, des verbes qui admettent un complément d'objet » (VIART–VERCIER 2008 : 16) : elle parle de l'homme et du monde, de la place de l'homme dans le monde et de l'Histoire.

Un premier phénomène varié, caractéristique du contemporain, identifié par VIART et VERCIER est l'autobiographie et son irradiation dans les « enquêtes » documentaires et romanesques, le théâtre, la poésie et les arts. Dans la littérature, des variations (autofiction, automythobiographie, *curriculum vitae* ou l'autobiographie paradoxale de type *Autobiographie de mon père* de Pierre Pachet), de nouveaux usages (le Journal, le Carnet) et des formes (les « récits de filiation » et les « fictions biographiques ») se conjuguent pour essayer de définir et contextualiser l'extension de l'autobiographique (VIART–VERCIER 2008 : 29–128).

Dans l'« autofiction », une forme littéraire hybride introduite par Serge Doubrovsky en 1977, l'écrivain réclame son indépendance créative pour façonner l'existence sous la forme d'un texte inédit, tout comme les architectes des années 1980 (re)introduisent des ornements et particularismes locaux

pour rompre avec l'esthétique parallélépipédique⁴ (VIART-VERCIER 2008 : 18). La vie devient ainsi le support du roman tandis que le roman est le soutien de la vie : « La vérité de chaque individu doit s'inventer, et elle invente, à chaque fois, une écriture » (VIART-VERCIER 2008 : 31). Cette invention d'une écriture se traduit souvent par la pratique du récit rétrospectif qui tend à privilégier tel ou tel biographème marqué par deux sujets majeurs : l'enfance (la formation, la découverte, la vision du monde) ou la mort (la maladie, le deuil, l'absence). D'un côté, les récits d'enfance proposent des fragments de mémoire qui reviennent dans le « maintenant » du récit pour que l'écrivain les comprenne et se comprenne à son tour (ce qui semble être la tâche « herméneutique » de l'écrivain de l'autobiographie). De l'autre côté, l'approche de la mort engendre une autobiographie « rituelle » (une expérience du deuil) et/ou une autobiographie d'une absence (VIART-VERCIER 2008 : 53).

Dans ce dialogue avec l'absent, le récit de filiation aborde la problématique complexe de l'héritage, souvent à travers l'enquête biographique des ancêtres. Dans cette optique, la littérature contemporaine explore également les enjeux de la psychogénéalogie. En scrutant l'arbre généalogique jusqu'aux « secrets de famille », la psychogénéalogie retrace les antécédents familiaux de l'individu afin d'élucider les éléments structurants de son inconscient et de mettre en lumière la fonction déterminante de la généalogie dans sa logique comportementale (VIART-VERCIER 2008 : 91). En privilégiant le mélange entre biographie et autobiographie, les récits généalogiques transcendent les frontières du récit de soi et (ré)interrogent les histoires des ancêtres afin de rechercher les moments de rupture qui vise des questions sur les origines, les traditions et la vérité.

En adoptant le prénom de son arrière-grand-père maternel, Camille Riboud, et le nom de famille de sa grand-mère paternelle, Marguerite de Toledo, comme pseudonyme, Camille de TOLEDO, né Alexis Mital, poursuit l'exploration identitaire entamée par son père (TOLEDO le 27 novembre 2020). À travers le leitmotiv du roman *Thésée, sa vie nouvelle*, « *qui commet le meurtre d'un homme qui se tue ?* », l'auteur explore la thématique de la transmission,

⁴ Ce style architectural se définit principalement par des formes géométriques simples, notamment des parallélépipèdes, évoquant la modernité et le minimalisme par l'entremise des lignes droites et des angles nets.

qui englobe des secrets de famille, des chocs tant physiques que mentaux, ainsi que des traumatismes, afin de démêler les complexités généalogiques. Inspiré par Anne Ancelin-Schützenberger, il structure son roman selon la configuration d'un génosociogramme « en action, tourné sous la forme d'une enquête à partir d'une mort volontaire, celle d'un frère » (TOLEDO le 20 août 2020), plus précisément d'un arbre généalogique complexe qui montre un réseau de liens émotionnels et les effets intergénérationnels de la guerre, de la mort et du suicide. Au centre de ce génosociogramme romanesque, se trouve un échange entre la psychogénéalogie et l'épigénétique offrant un aperçu du trauma historique. Par ailleurs, comme le roman le montre, l'investigation de ces enchevêtrements généalogiques peut révéler les épreuves qui freinent la progression du sujet et ouvrir par la suite une nouvelle voie : celle de la traumatologie. À cet égard, l'auteur cite le livre de Bessel van der Kolk, *Le corps n'oublie rien*, afin d'illustrer comment ce domaine de recherche analyse le trauma et ses effets sur le système nerveux. Camille de TOLEDO aborde ainsi d'une manière particulière la question de la généalogie, se détachant du réductionnisme œdipien centré sur les relations parents-enfants. Il élargit la perspective vers un génosociogramme englobant des relations et des repères plus étendus, visant à élaborer « la carte de nos blessures » (TOLEDO le 20 août 2020).

Dans le roman *Thésée, sa vie nouvelle*, l'écriture sert à révéler des secrets tout en constituant elle-même un encodage complexe de mystères. L'œuvre se présente comme une enquête généalogique qui explore les domaines de la psychogénéalogie et de l'épigénétique, mais qui utilise en même temps la fiction pour réencoder la généalogie ; la distinction entre fiction et autobiographie reste donc indécidable (DE MAN 1984 : 70). Comme l'explique l'écrivain lui-même, les généalogies fictionnelles visent à corriger, sauvegarder et transformer les généalogies réelles toujours associées à la mort. En (ré)encodant ainsi la lignée et ses secrets, Thésée semble avoir été pris en charge par « une lignée de gardiens » (TOLEDO le 23 mars 2021). Ce (ré)encodage part d'un travail d'archives, concept compris par son double sens, vue que les archives contiennent une légende qui requiert d'être à son tour légendée par ses lecteurs : « les documents, les sources écrivent déjà une certaine légende et nous avons, à notre tour, à *légender la légende*. Cette activité de *légender* dit très bien la tension de *Thésée*. J'y tisse des archives, des documents, en vue

d'une autre légende » (TOLEDO le 20 août 2020). Dans le roman, les archives filiales, qui englobent des lectures différées, deviennent une « menace », indice d'un crime et d'un meurtre à la fois. Comme l'explique TOLEDO, elles sont considérées comme une « masse concentrée de peurs » transmises dans/par le temps qu'il faut surmonter pour revenir à la vie (TOLEDO le 20 août 2020).

3. Écrire l'Histoire

À part le contexte de l'histoire du Moi, un autre complément d'objet, insistant et complémentaire, sur laquelle porte l'action exprimée par l'écriture est l'Histoire de Nous. L'inflexion historique se manifeste comme la conséquence de la compréhension, violente, mais décisive, de la faillite des idéaux humanistes (2008 : 16). L'autobiographie, la fiction biographique et le récit de filiation s'intéressent à une histoire comprise dans l'Histoire, et notamment l'Histoire du XX^e siècle et la fin de l'illusion du progrès. Les écrivains de l'époque contemporaine revisitent le siècle passé non pour le raconter de façon « romanesque », mais pour le comprendre : il ne s'agit plus d'une narration linéaire et chronologique fondée sur un sens positif, mais d'une reconstruction inquiète d'histoires individuelles et partielles (VIART-VERCIER 2008 : 130). En réponse au manque de transmission qui témoigne de la relation entre texte et histoire, le roman contemporain renverse la biographie traditionnelle et sa chronologie linéaire. À travers le thème de la filiation, il s'inscrit dans une approche « archéologique » qui explore l'Histoire à partir du présent, plutôt que de la reconstruire chronologiquement (VIART 2019 : 13–14).

Dans son essai *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne* (2009), Camille de TOLEDO plonge dans le temps européen d'après la Chute du mur de Berlin pour chercher la voie de notre « désenvoûtement », pour répondre à la question « Comment quitter le XX^e siècle ? » à partir de deux autres questions : « Qu'est-ce qui reste ? » et « Qu'avons-nous fait ? » :

[...] pour appréhender cette *tristesse* – liée à tout ce qui manque, tout ce qui a été effacé, la vie juive, l'espoir historique du marxisme – j'ai tenté de donner une forme aux *âges mémoriels*. Comment la mémoire agit-elle, dans les textes, dans nos vies ? (TOLEDO le 27 novembre 2020)

La fracture du début du XX^e siècle est le moment le plus évoqué par la littérature contemporaine, vu qu'elle y cherche l'origine du Mal historique et problématique et ses traces sur le présent inquiet. VIART (2008 : 137) identifie une relation symptomatique entre l'écriture de l'Histoire et le récit de filiation qui se traduit par le besoin du présent de suivre et renouer avec le fil perdu de la transmission afin de comprendre le traumatisme de ce siècle. La position interrogative de l'écriture inquiète du présent est parfois déclenchée par une anamnèse familiale qui conduit à un retour à la source de l'histoire familiale (2008 : 139). La littérature contemporaine reconstruit ainsi l'Histoire – ou quelques anecdotes – pour entrer dans le labyrinthe du temps et retrouver dans une certaine mesure le lien avec ceux qui l'ont traversé avant eux. Cependant, cette approche encourage non seulement une réflexion tournée vers le passé, mais également une anticipation vers l'avenir. L'écriture de TOLEDO s'engage dans une exploration du vertige, tentant de répondre à la double question « D'où ça écrit et vers qui ? ». Comme dans des livres tels que *Le Hêtre et le Bouleau*, *Vies potentielles*, *Le livre de la faim et de la soif* ou *Thésée, sa vie nouvelle*, il s'aventure dans l'obscurité de la « nuit », mais c'est pour y dénicher une lettre à venir, une missive qu'il destinera à ceux qui nous poursuivent. C'est à travers cet acte de transmission qu'émerge une tentative de préservation (TOLEDO le 27 novembre 2020).

Comme la Grand Guerre, la Seconde Guerre mondiale impose une littérature-enquête qui s'attache à l'ambiguïté du temps et notamment à l'au-delà de l'historique, aux blessures de la mémoire enregistrées dans les corps et les psychismes (2008 : 149). Cet attachement se produit parfois à l'aide des archives et de la documentation comme sources de savoir, employées sous la forme des objets « romanesques » de la biographie de l'objet reconstruite par le sujet. En ce sens, la relation entre la littérature et les archives – symptomatique et complémentaire à la relation entre l'écriture de l'Histoire et celle de la filiation – se fonde sur l'enquête. Malgré leur nature intransitive, les archives ont un pouvoir d'irradiation dans la restitution, presque policière, de ce qui s'est passé (2008 : 164). De cette manière, esthétiquement, le lien entre l'histoire et l'Histoire est établi au cœur du récit de filiation. Il s'agit d'un projet « d'archéologie », généralement en prose fragmentaire, dans lequel des personnes réelles reconstruisent la vie d'un ancêtre à travers des recherches, des hypothèses et la collecte d'informations et de documents. Façonné par

une conscience métalittéraire, l'écrivain-archéologue met en lumière la vie de cette personne devenue personnage, prisonnier des contraintes familiales, sociales et/ou historiques (VIART 2019 : 18).

Cette enquête se manifeste dans *Thésée, sa vie nouvelle* comme une traduction de l'Histoire devenue le Minotaure qui dévore les enfants et leurs parents à la fois. Autour du nom du frère absent, Jérôme, le nom du saint-traducteur à la fois – celui des erreurs de traduction –, diverses mémoires se conjuguent : les exils espagnols et des exils turcs, les deux frères et la Première Guerre mondiale, la « Shoah », l'Europe et la destruction, la légende des Trente Glorieuses. Thésée – et TOLEDO qui se cache derrière lui – remonte le temps, il tire le fil de l'Histoire pour l'appeler à la présence et introduire l'horizon de traduction⁵ d'une « symphonie noire de morts entrelacés qui pointe cette autre définition de l'Europe : ni religieuse, ni nationale, ni civilisationnelle, ni culturelle, mais traductive. » (TOLEDO le 20 août 2020). Le second volet de « *la trilogie européenne* », composé d'*Oublier, trahir puis disparaître*, *Vies potentielles* et *Le Hêtre et le Bouleau*, abordait de manière plus directe la problématique d'un dépassement du XX^e siècle, de ses crimes et souvenirs qui imprègnent l'espace européen, des transmissions interrompues et des généalogies fragmentées. Avec *Thésée, sa vie nouvelle*, Camille de Toledo prolonge ce tropisme, ici entre la « ville de l'Ouest » (le tragique Paris) et la « ville de l'Est » (Berlin, une nouvelle Tolède), par le rêve de la vie nouvelle, d'une renaissance échouée dans un espace « sans mémoire » et la quête labyrinthique de (re)visiter le XX^e siècle pour le traduire. Cette traduction de l'absence et de la présence est une exégèse de l'autopoïèse à venir d'une vie qui cherche et qui se cherche ; quand le protagoniste de *Thésée, sa vie nouvelle* arrive à la conclusion de cette traduction, il dit : « *je fouille le passé pour retrouver des preuves de mon existence / et aussi pour guérir* » (TSVN, 82).

⁵ Camille de Toledo fait référence à l'horizon de la traduction qui rappelle le nom du philosophe juif Walter Benjamin : « Cette Europe-là [benjaminienne] ne défait le monde – par la guerre d'un inatteignable „soi” contre d'indéfinissables „autres”. Elle accueille le monde tel qu'il est pour lui donner une forme, un potentiel, pour y insuffler une raison. » (2018 : 28).

4. (Ré)écrire le mythe

Une autre inflexion de la littérature contemporaine, qui se contextualise, de notre point de vue, au croisement de l'écriture de soi et l'écriture de l'Histoire, arrive à brouiller non seulement la frontière entre la biographie référentielle et la fiction, mais également la frontière qui sépare le portrait du récit, la biographie de l'autobiographie. VIART note la tendance du roman à évoquer une personne célèbre, insérée dans l'autofiction, le récit de filiation ou la fiction biographique. De plus, il contextualise la présence d'autres figures, historiques et mythiques, notamment à propos de l'écrivain Claude Louis-Combet qui, avec son roman *Marinus et Marina* (1979), ajoute à l'hagiographie de Sainte Marine de Bithynie⁶ l'autobiographie fictive d'un archiviste qui finit par s'identifier à la femme. Ce roman est un premier exemple de la recherche que Louis-Combet nomme l'« automythobiographie ». Comme VIART l'explique, l'« automythobiographie » représente une écriture de soi (concept compris par sa complexité de variations et formes) qui ventriloque une figure autre pour s'exprimer *in absentia* par l'entremise de la prosopopée⁷, la principale figure aussi bien dans le discours épitaphique que dans l'autobiographie (DE MAN 1984 : 75–76). Pour l'écrivain, il s'agit ainsi de trouver un moyen d'exprimer les pulsions, les désirs et les frustrations qui l'envahissent par l'intermédiaire d'un(e) autre personnage/personne, historique ou mythique (2008 : 107).

Par ailleurs, afin de « potentialiser » les considérations théoriques et méthodologiques brièvement évoquées par Dominique VIART, qui témoignent des relations complexes entre mythologie et littérature (contemporaine), il faut ajouter une certitude : si la mythologie décrit notre rapport à nous-mêmes, la littérature ne peut être exclue de ce rapport (BRUNEL 1994 : 7–8). Cela s'explique en grande partie par ce que BRUNEL désigne comme la « mythité du mythe » (1994 : 8). C'est-à-dire, similairement à la « littérarité de la littérature » évoquée par Roman Jakobson, une caractéristique propre au

⁶ Figure légendaire chrétienne, moine au monastère de Qannoubine sous une identité masculine.

⁷ La prosopopée se manifeste non seulement comme l'attribution de qualités humaines à des objets inanimés, mais surtout comme la représentation de la parole de personnes décédées ou absentes (DE MAN 1984 : 75–76).

mythe. Cela englobe non seulement la pensée mythique qui cherche à répondre aux questions fondamentales sur l'existence, mais aussi la transmission, voire la création, des événements particuliers qui insufflent à la littérature cette grande impulsion narrative propre au mythe (1994 : 10). En faisant référence à la fois au passé, au présent et au futur, la structure permanente des événements du mythe (LEVI-STRAUSS 1958 : 231) lui confère « la qualité de moteur des univers romanesques » (GOGA 2017 : 5), la relation entre la trame mythique, l'histoire du monde et leur propre histoire, déterminant souvent l'œuvre des écrivains modernes et, dans certains cas, leur devenir artistique.

Avec *Thésée, sa vie nouvelle*, Camille de TOLEDO concrétise sa tâche artistique et intellectuelle de légènder la légende, mais dans le même temps, il ne renonce pas à la dimension du mythe qui arrive à jouer un rôle auxiliaire. L'écrivain plonge dans les archives pour y chercher le sens de ce qui s'est passé et de ce qui n'est plus, en effectuant ainsi un voyage dans le temps qui, sous la forme d'un mythe reconfiguré (irradié à la fois par le poème et l'enquête), part des traumas dans le corps-mémoire (la « matière humaine ») : « mon double dans le livre cherche à lire cette matière, à décrypter ce qui s'y est encrypté. C'est cette tentative de déchiffrement – de décryptage de ce que sait la matière – qui conduit Thésée à lire le *texte errant* » (TOLEDO le 27 novembre 2020).

Alors, *qui est Thésée* ? Protagoniste, hétéronyme, symbole ? Et pourquoi Thésée ? Suivant les paroles de Camille de TOLEDO, le roman est une carte qui reproduit les êtres et les choses, tandis que le mot est le double de la chose. L'écrivain crée cette esthétique à partir de l'exemple de Borges et de la carte de l'Empire qui se superpose progressivement à l'espace qu'elle représente : « Le roman comme double du territoire qu'il arpente. Le labyrinthe de *Thésée, sa vie nouvelle*, est peut-être un palimpseste de l'histoire de l'Europe, d'une Europe des nations qui défait et décompose » (TOLEDO le 27 novembre 2020). *Non nova, sed nove*, toujours par l'entremise du motif du double : « Ici, le prénom Thésée s'est petit à petit imposé. Il disait, par le mythe, ce que le livre dans son ensemble tente d'accomplir : une enquête sur la peur généalogique, où l'on cherche à dévisager un monstre. » (TOLEDO le 27 novembre 2020).

Une première relation transtextuelle qui marque ce palimpseste, peut-être la plus évidente dans notre cas, façonne ce que GENETTE nomme le contrat (ou pacte) générique depuis les études de Philippe Lejeune – « la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé

par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* » (1982 : 16) – par l'évocation du nom « Thésée » dans le titre du roman. Par l'emploi de ce nom d'une forte signification mythique, l'écrivain engage le lecteur dans une lecture qui engendre une nouveauté littéraire fondée sur ce qu'il y a derrière – le mythe de Thésée. Le titre préfigure ainsi la transcendance textuelle qui façonnera l'approche de la problématique filiale du roman, orientant le sens vers une signification spécifique par le biais d'un parallélisme situationnel : la recherche identitaire d'un jeune homme, dont la métamorphose vers une essence supérieure, conditionnée par la réussite d'épreuves successives, constitue un rite initiatique le conduisant à la maturité, voire à l'accession au statut d'éphèbe.

Ce rapport d'une nouveauté existante qui dérive d'une nouveauté préexistante, annoncé pragmatiquement par la paratextualité, anticipe un autre niveau de la transtextualité sur laquelle notre étude se construit : l'hypertextualité. Deux éléments majeurs forment ce type de transcendance textuelle à l'aide des relations transtextuelles : le texte cible (l'hypertexte ; ici, le roman de TOLEDO) et le texte source (l'hypotexte ; le mythe de Thésée de la mythologie grecque). Cette opération transformative se concrétise au niveau de l'hypertexte qui se greffe à l'hypotexte à l'aide d'une transformation conduisant du mythe de Thésée à *Thésée, sa vie nouvelle*. L'hypertextualité se produit par deux types de transformations : la transformation simple, directe, « d'une autre manière » (1982 : 21) ; et l'imitation, « à la manière d'[...] » (1982 : 21). En ce qui concerne notre roman, la transposition du mythe de Thésée suit le principe de la transformation simple, voire directe, qui extrait le schéma de l'initiation et de la formation du héros mythique dans l'épisode du Minotaure que TOLEDO utilise comme soubassement mythologique de l'histoire de son Thésée : « Thésée est dans le labyrinthe, Thésée tremble entre les corps gisants de celles et ceux qui l'y ont précédé » (TSVN, 173).

L'hypertextualité de notre étude propose une forte connexion entre le changement de nationalité (translation temporelle, géographique, sociale) et la transformation thématique (analogie ou liberté d'interprétation) théorisés par Gérard GENETTE (1982 : 522, 530–531). D'un côté, la translation temporelle, géographique et sociale de la source mythique des « commencements » et de la « création » (ELIADE 1963 : 14–15) de Thésée et d'Athènes se produit par

l'actualisation de sa diégèse dans le récit autobiographique de TOLEDO pour la rapprocher : « Je savais qu'il y avait ce passé qui était comme une bombe généalogique, avec des secrets, des hantises. *Thésée, sa vie nouvelle* présente sous la forme d'un mythe reconfiguré, entre le poème et l'enquête, un voyage dans le temps » (TOLEDO, le 20 août 2020). Il s'agit donc d'une évasion dans le temps personnel (la micro-dimension temporelle), toujours influencée par le temps historique (la macro-dimension temporelle), fondée sur la reconfiguration mythique de l'épisode du Minotaure qui façonne le voyage reconstruit par Toledo : « *la généalogie, la lignée, le mensonge de l'enfance, les rêves de la mère, les illusions du père, les mythes et les récits entretenus par les descendants de l'aïeul qui se tua d'un coup de pistolet sans que l'on ait le droit d'en rien dire; puis la glorieuse histoire de la réussite et des Trente Glorieuses qui auraient permis de tout reconstruire... voilà où en est Thésée quand il se rend aux forces qui le tuent ; il guette un carré de ciel entre les murs de son labyrinthe ;* » (TSVN, 70–71). De l'autre côté, l'actualisation du mythe comme structure sous-jacente à l'univers romanesque modèle la « transposition hétérodiégétique » du mythe qui illustre l'analogie thématique exploitée dans *Thésée, sa vie nouvelle* : « [...] l'Allemagne / dont je commence à comprendre qu'il est pour Thésée / comme le monstre au cœur du labyrinthe / la grande épreuve de l'effroi et des peurs / généalogiques » (TSVN, 206–207).

Dans l'ensemble, cette écriture du palimpseste, identifiée au niveau transtextuel, est mise en valeur par la relation entre l'écriture de l'histoire et celle de l'Histoire qui est intermédiée, à son tour, par le motif du double, la transfiguration du mythe. L'œuvre-vie se greffe donc au mythe pour que l'écriture puisse accomplir sa tâche : enquêter la généalogie, dévisager le monstre. Thésée devient ainsi le double auxiliaire, l'adjuvant de Camille de Toledo, l'artiste ventriloque, dans sa catabase temporelle.

5. Conclusion

L'hypertexte nous convie à une lecture relationnelle, dont la « saveur », aussi perverse qu'on le souhaite, trouve une expression concise dans l'adjectif créé par Philippe Lejeune à partir du syntagme « lecture palimpsestueuse » : une lecture amoureuse des textes qui nous rappelle qu'il est souhaitable, de

temps à autre, d'en aimer simultanément au moins deux (GENETTE 1982 : 670). L'indice paratextuel, le nom Thésée, engage directement le lecteur dans la lecture d'une nouveauté littéraire fondée sur ce qu'il y a derrière le sens littéral : le soubassement mythologique comme architecture essentiellement signifiante et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination de l'écrivain, ou l'irradiation sous-textuelle (BRUNEL 2016 : 74). À travers cette analyse, nous avons cherché à dévoiler comment l'écrivain crée un palimpseste de la vie : l'émergence d'une structure qui prend forme à travers l'accumulation de textes qu'il assimile à des couches géologiques. Il développe ainsi une « géologie textuelle », une conception de la matière textuelle qui reflète le monde, tel un entrelacement de strates : « Il [Thésée] trouve une forme pour dire le palimpseste de la vie. » (TOLEDO le 23 mars 2021). La « toile de la vie humaine » constitue une représentation fidèle de la manière dont l'existence humaine se déroule à travers des périodes étendues, telles des couches textuelles. Accoucher d'une strate supplémentaire de texte, s'engager dans une écriture, c'est la tâche de l'écrivain vu qu'il demeure perpétuellement un exégète des textes qui lui ont été transmis (TOLEDO le 23 mars 2021).

Le mythe propose un modèle initiatique salvateur qui se concrétise au fur et à mesure que le fils, Alexis Mital, abandonne la fuite (Thésée, le moderne), en devenant ainsi Camille de TOLEDO, et accepte l'entrée dans le labyrinthe ainsi que le combat contre le Minotaure (Thésée, l'ancien). Thésée, quant à lui, doit relever le défi de trouver un sens dans l'irréversibilité du passé qui génère une réaction en chaîne de fuite, de suicide et de mort sur quatre générations, toutes liées par une corde reliant le passé à une histoire collective qui accapare le micro : « *mais alors quoi, Jérôme, que puis-je faire / de plus pour me séparer de l'Histoire / pour nettoyer le temps ? / je me donne en pâture aux souvenirs / en méditant* » (TSVN 216). Contrairement au héros de l'hypotexte, « le seul fils restant » de l'hypertexte se sacrifie au Minotaure historique en entrant dans le labyrinthe temporel avec la corde du passé pour retracer l'origine des peurs généalogiques. Ainsi, Thésée fait face à la fois à la quête d'une nouvelle vie et à l'enquête de la lignée des hommes qui meurent : « *si je creuse, Seigneur, si je creuse et triomphe de leurs peurs / cela marquera-t-il aussi la fin des vieux démons / le début de la vie nouvelle ?* » (TSVN 217). En considérant ces remarques, on peut percevoir le pouvoir d'irradiation sous-jacent du mytheme du Minotaure

qui se situe à l'intersection de la vie nouvelle de Thésée et d'un autre roman de Toledo, *Vies potentielles* (2011), dont le narrateur, Abraham – un autre *alter ego* – est incapable de faire face au même monstre. L'auteur explique lui-même le passage du monstre latent d'Abraham au monstre patent de Thésée : la relation entre *Thésée, sa vie nouvelle* et *Vies potentielles* est étroite. Dans les dernières lignes de *Vies potentielles*, le narrateur Abraham semblait avouer son échec à poursuivre son cheminement d'écriture vu qu'il « laisse tout en vrac ». Avec *Thésée, sa vie nouvelle*, on reprend à partir de ce point de rupture, comme si le nouvel *alter ego*, Thésée, est finalement forcé de faire face au même monstre, à « ce que les morts nous laissent » (TOLEDO le 20 août 2020).

BIBLIOGRAPHIE

- BRUNEL, Pierre, 2016 [1992]. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Grenoble : ELLUG.
- DE MAN, Paul, 1984. *Autobiography as De-facement*. In : *The Rhetoric of Romanticism*. New York : Columbia University Press, pp. 67–81.
- ELIADE, Mircea, 1963. *Aspects du mythe*. Paris : Éditions NRF/Gallimard, coll. « Idées ».
- GENETTE, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ». Document numérisé par Nord Compo.
- JIȘA, Simona, BARTOȘ, Bianca-Livia, GOGA, Yvonne (dir.), 2017. *Réécrire les mythes*. Cluj-Napoca : Éditions Casa Cărții de Știință, coll. « Romanul francez actual ».
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1958. *Anthropologie structurale*. Paris : Éditions Plon.
- Mythes et littérature*. 1994. Textes réunis par Pierre BRUNEL. Paris : Presses universitaires de Sorbonne.
- TOLEDO, Camille de, 2009. *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».
- TOLEDO, Camille de, 2011. *Vies potentielles*, micro-fictions. Paris : Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».
- TOLEDO, Camille de, 2014. *Oublier, trahir, puis disparaître*. Paris : Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».

- TOLEDO, Camille de, 2018. Le conte des trois Europe. In : *Le Nouveau Magazine Littéraire*. N° 5, pp. 26–28.
- TOLEDO, Camille de, 2020. *Thésée, sa vie nouvelle*. Lagrasse : Verdier.
- TOLEDO, Camille de, Le 20 août 2020. Entretien avec Johan Faerber pour le journal culturel en ligne « Diacritik » [Consulté le 01.12.2023]. Disponible à l'adresse : <https://diacritik.com/2020/08/20/camille-de-toledo-completer-la-carte-de-nos-blessures-thesee-sa-vie-nouvelle/>
- TOLEDO, Camille de, Le 23 mars 2021. Entretien avec Hassina Mechaï pour le journal d'information en ligne « Mediapart » [Consulté le 01.12.2023]. Disponible à l'adresse : <https://blogs.mediapart.fr/hassina-mechai/blog/230321/camille-de-toledo-lecriture-est-cernee-par-des-impossibilites-dire-partie-ii>
- TOLEDO, Camille de, Le 27 novembre 2020. Entretien avec Mathieu Roger-Lacan pour la revue en ligne « Le Grand Continent » [Consulté le 01.12.2023]. Disponible à l'adresse : <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/11/27/conversation-camille-de-toledo/>
- VIART, Dominique, 2019. Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire. In : *Cahiers ERTA* [en ligne]. N° 19, pp. 9–40 [Consulté le 01.12.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.ejournals.eu/CahiersERTA/2019/Numero-19/art/14846>
- VIART, Dominique, VERCIER, BRUNO, 2008. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

LES ROMANS POLICIERS DE LOUIS LUCIEN ROGGER

Sándor KÁLAI

Université de Debrecen

Résumé : Entre 1934 et 1937, huit romans policiers, dont l'intrigue se déroule à Paris, ont paru sous le nom de Louis Lucien Rogger chez la maison d'édition Athenaeum. Quatre de ces romans ont également été publiés en France. Par le bref rappel de la carrière des auteurs (Louis Aczél et Lucien Aigner) et l'analyse des romans, cet article essaie d'attirer l'attention sur le fait qu'il s'agit là d'une des manifestations frappantes d'un imaginaire fictionnel transnational européen forgé par une culture médiatique commune.

Mots-clés : roman policier ; culture médiatique ; imaginaire transnational ; adaptation cinématographique ; photo-journalisme.

Louis-Lucien Rogger's detective novels – abstract: Between 1934 and 1937, eight detective novels set in Paris were published under the name of Louis Lucien Rogger by Athenaeum. Four of these novels were also published in France. By giving a brief overview of the authors' careers (Louis Aczél and Lucien Aigner) and analysing these novels, this paper attempts to draw attention to the fact that we are dealing here with one of the striking manifestations of a transnational European fictional imaginary forged by a common media culture.

Keywords: crime fiction; media culture; transnational imaginary; film adaptation; photojournalism.

1. Introduction

Un certain Louis Lucien Rogger a publié huit romans policiers entre 1934 et 1937 dans la collection *Az Athenaeum detektív és kalandor regényei*.¹ Tout semblait indiquer que, comme d'habitude, c'est le traducteur qu'on peut considérer comme l'auteur : on a rangé ainsi ces romans en Hongrie sous le nom d'un certain László Aczél. Cependant, quatre de ces romans existent en traduction française : *Az üldözött holttest* (*Le cadavre en fuite*, 1935), *A halálkabin* (*La cabine mortelle*, 1935), *Két utas eltűnt* (*Les compartiments de la mort*, 1936) et *Marad három* (*L'invisible assassin*, 1936) ; un en traduction anglaise (*The Faceless Corpse Murders*, 1937)² et un des romans a été l'objet d'une adaptation cinématographique en 1936 à Hollywood. Un tel succès pour un auteur hongrois des années 1930 peut intriguer à juste titre. Sur certaines sites françaises³ l'auteur était considéré comme français, avant de redevenir, au fil des contributions des amateurs éclairés, hongrois ou, plus exactement, de devenir ce qu'il a toujours été : le pseudonyme de deux émigrés hongrois qui ont vécu et travaillé ensemble en France. Pour retracer leur histoire, il fallait faire une enquête dans les archives et bibliothèques parisiennes⁴.

Ce pseudonyme, Louis Lucien Rogger, cache en fait deux auteurs : Aczél László et Aigner László, qui sont devenus en France, respectivement, Louis Aczél et Lucien Aigner. On peut facilement retrouver la trace d'Aigner, le plus connu de nos deux malconnus. Il est devenu un célèbre photographe pour des

¹ Voici la liste des romans dans l'ordre de la parution : *Az üldözött holttest* (*Le cadavre en fuite*), 1934, *Két utas eltűnt* (*Les compartiments de la mort*), 1935, *A halálkabin* (*La cabine mortelle*), 1935, *Három csepp vér* (*Trois gouttes de sang*), 1935, *Gyilkosság tízkor* (*Meurtre à dix heures*), 1936, *Marad három* (*L'invisible assassin*), 1936, *A sötét ablak* (*La fenêtre obscure*), 1937, *A fekete láda* (*Le coffre noir*), 1937 (voir la bibliographie). Un neuvième roman, *A láthatatlan főnök* (*Le patron invisible*) a paru en feuilleton dans *Esti Kurir*, en 63 épisodes, du début d'octobre à la fin de décembre 1937.

² Il s'agit de la traduction de *Két utas eltűnt*.

³ Voir tout particulièrement celle-ci : À propos de la littérature populaire et la page consacrée à Rogger : <https://litteraturepopulaire.lfr1.net/t4450-l-l-rogger?highlight=rogger> (consulté le 30 novembre 2023).

⁴ Pour les dossiers des Archives de la Préfecture de Police de Paris sur Aigner : cote 1 W 799 dossier n° 33290 (1932–1940). Concernant leur vie et leur carrière voir Kálai (2019).

photos qu'il a prises de personnalités comme Einstein, Gandhi, Churchill ou Mussolini. Ce dernier, il a réussi à le photographier en train d'éternuer, photo qui est devenue l'une de ses plus connues. Aigner est né en 1901 à Érsekújvár, dans une famille juive, et est mort en 1999 à Waltham, aux États-Unis. En revanche, préciser les données sur Louis Aczél exige de fouiller plus. Selon les archives de la police parisienne, qui se sont révélées une source importante, il est né en 1896 (et non en 1886 comme on le croyait pendant longtemps en Hongrie, ce qui supposerait d'ailleurs une différence d'âge sans doute trop importante entre les deux amis), à Budapest, dans une famille juive ; et il est mort, selon toute vraisemblance, déporté, dans un camp de concentration, en 1944.

Ils se sont rencontrés d'abord à Berlin. Aigner commence à travailler là avec Stefan Lorant, un autre émigré hongrois, qui était un des initiateurs d'un nouveau type de presse, le magazine illustré recourant à la photo. Aczél et Aigner deviennent ensuite les journalistes du quotidien *Az Est* d'Andor Miklós, puis ils quittent la Hongrie pour Paris où ils fondent leur agence. Nous avons deux noms renvoyant à jamais à cette collaboration : Aral Presse, leur agence – nom construit, semble-t-il, à partir des premières et dernières lettres de leur nom (AigneR et AczéL) et ils signent, à partir de ce moment, de leur prénom (Louis et Lucien). En revanche, je n'ai aucune idée sur la provenance de ce mystérieux nom, Rogger.

L'histoire de leur agence est liée à deux appartements, l'un se trouve à la rue Madame, qu'ils louent ensemble, de décembre 1930 jusqu'à 1934 : c'est la durée du travail commun des deux amis à Paris ; l'autre se trouve à la rue Brancion, où Aigner vit avec sa femme : de cette époque Aigner travaille avec d'autres collaborateurs. Mais – comme les traductions françaises des romans paraissent sous le pseudonyme de L. L. Rogger et c'est soit Aral Press, soit Aczél et Aigner ensemble qui apparaissent comme les propriétaires des droits – leur collaboration semble continuer, de distance. Sur ce point on n'a que des hypothèses : Aczél seul semble être l'auteur des huit romans en hongrois, Aigner semble l'aider à en publier en France. Mais est-ce Aigner qui les traduit ? ou les fait-il traduire ?

Trois romans traduits en français ont été publiés aux Éditions de France, dans la collection *À ne pas lire la nuit*, le quatrième, *La cabine mortelle* chez Gründ, dans la collection *Scotland Yard*. La première collection place Rogger

dans une compagnie illustre, parmi des auteurs comme Maurice Dekobra, Pierre Boileau, Jean de la Hire, ou Mignon G. Eberhardt et Sax Rohmer. Le lectorat français n'a perçu que de manière floue le caractère sériel de l'entreprise, puisque deux des quatre romans étaient justement les récits indépendants.

Dans ce qui suit, nous nous concentrerons sur le contexte des romans et leurs caractéristiques génériques, puis sur leurs thèmes et personnages. Pour terminer nous donnerons une brève analyse sur les deux romans de Rogger qui ne s'intègrent pas dans la série constituée par les six autres romans.

2. Considérations génériques

Comme son titre l'indique, la collection Athenaeum s'est efforcée d'être spécialisée, en publiant principalement des romans policiers. L'éditeur Palladis a été le premier à publier des romans à un pengő⁵ : entre 1930 et 1942, il a publié environ 200 titres, dont des romans de Zane Grey (13 romans), Erle Stanley Gardner (13), Agatha Christie (11) et Edgar Wallace (10). Athenaeum n'était pas en reste, et à part les romans de Rogger on trouve dans sa collection les récits des auteurs qui sont encore aujourd'hui très appréciés, comme Dashiell Hammett, S.S. Van Dine ou E.D. Biggers. Il est toutefois important de noter que la sérialité ne repose pas sur les protagonistes récurrents, mais sur le genre (roman policier et roman d'aventures). Cependant, le fait qu'il y ait eu plusieurs séries spécialisées dans le roman policier en Hongrie dans les années 1930 indique que le genre était déjà institutionnalisé à cette époque.

Il convient de prêter attention aux paratextes, qui sont les moyens par lesquels un texte se matérialise en livre et devient ainsi partie des pratiques culturelles et sociales (GENETTE 1987). La page de couverture des romans de la série met l'accent sur plusieurs éléments à la fois. L'élément publicitaire le plus important, l'image de la pièce d'un pengő, est mis en évidence, mais le titre de la collection (qui désigne donc le genre) est tout aussi important, en revanche le nom d'auteur ainsi que le titre du roman au bas de la couverture sont moins mis en avant. Au centre de chaque page de couverture, se trouve une photographie en noir et blanc, photogramme d'un film américain,

⁵ Le pengő a été l'unité monétaire de la Hongrie entre 1927 et 1946.

préfigurant l'ambiance du roman. Concernant les éditions françaises des romans, on retrouve, en gros, le même dispositif : même si dans ces cas il y a un dessin, sur la couverture des romans publiés par les Éditions de France le prix du volume saute aux yeux, le genre est également précisé, mais ici le nom de l'auteur et le titre se trouvent en haut, donc à un endroit plus stratégique.

Les paratextes éditoriaux et auctoriaux ont donc une importante fonction d'orientation et s'adressent aux lecteurs 'sériels', qui achètent les livres régulièrement, et qui recherchent des éléments constants, mais aussi quelque chose de différent et de nouveau dans chaque roman (BLETON 1999). La fonction principale des récits, généralement entre 200 et 250 pages, est donc d'offrir un mélange de similitudes et de différences qui varie d'un volume à l'autre.

Le pseudonyme, qui apparaît sur la page de titre (sous différentes formes – Rogger, L. L. Rogger – dans les éditions hongroises), a une consonance française, ce qui préfigure la thématique française des romans. Les titres sont également des marqueurs génériques importants, dans la mesure où ils confirment l'appartenance au genre criminel. Plusieurs titres sont explicites sur ce point (*Le cadavre en fuite*, *La cabine mortelle*, *Meurtre à dix heures*), un fait allusion au mystère (*Deux passagers disparus*), un autre évoque indirectement l'idée de la mort (*Trois gouttes de sang*) et d'autres indiquent plutôt l'atmosphère (*La fenêtre obscure*, *Le coffre noir*). Le titre le plus énigmatique de la série est *Marad három* (*Il en reste trois* dont le titre devient *L'invisible assassin* pour la traduction française). Ce n'est certainement pas un hasard si les éditions ultérieures hongroises autour du changement du régime (1989/1990) choisissent des titres plus accrocheurs au lieu de titres métaphoriques, comme c'est le cas de *Marad három*, qui est remplacé par *Randevú a halállal* (*Rendez-vous avec la mort*), et de *La fenêtre obscure*, qui devient *Csalni és meghalni* (*Tromper et mourir*).

Outre le genre, les romans de Rogger sont liés par d'autres éléments de la sérialité : dans la grande majorité des romans (six romans), il s'agit du retour des personnages principaux. Parmi eux se distingue la figure de Gomar, voleur devenu policier, donc un détective amateur qui apparaît comme un personnage sympathique – comme on peut le constater, Rogger reprend ici l'un des plus vieux archétypes du genre. Dans le cas du *Compartiment de la mort*, publié après *Le cadavre en fuite*, les principaux personnages du roman précédent

réapparaissent, mais seulement dans des rôles épisodiques. *La cabine mortelle*, en revanche, est un roman à part entière, et le processus de lecture s'en trouve plus complexe : jusqu'à présent, le lecteur hongrois a assisté aux aventures des personnages récurrents, et un monde fictif a été créé qui, à force d'être repris, est devenu familier. Un roman à part entière ne supprime pas cette familiarité, mais le processus de lecture peut désormais calculer davantage avec les éléments de différence. Le quatrième roman, *Trois gouttes de sang* (*L'invisible assassin* en français), renvoie aux romans précédents, à la fois sur le plan géographique qu'en ce qui concerne les personnages, en faisant même référence aux histoires racontées dans les récits antérieurs. En revanche, ces références internes sont absentes des cinquième, septième et huitième romans, dans lesquels Gomar et ses compagnons continuent à jouer le rôle principal, tandis que le sixième roman, *L'invisible assassin*, est un livre autonome, comme *La cabine mortelle*. Dans le processus de la communication avec son lecteur, l'auteur espère que ce dernier lui reste fidèle même s'il n'obtient pas tout à fait ce qu'il attend. Par ailleurs, on peut supposer que, la série étant davantage légitimée par le genre, l'univers fictionnel organisé autour d'un protagoniste récurrent n'était pas un procédé poétique que l'éditeur et l'auteur voulait à tout prix reprendre dans le cas de chaque roman.

La référence à des affaires racontées dans les récits antérieurs est faite de telle sorte qu'elles deviennent des faits divers dans les romans ultérieurs, et ce type de renvoi est donc révélateur d'un principe de fonctionnement fondamental de l'ère de la modernité médiatique : les événements (y compris les crimes) ne sont accessibles que sous une forme médiatisée et narrative (KALIFA 1995). Il y a des romans dans lesquels l'histoire racontée elle-même apparaît comme une affaire médiatisée, d'autres romans évoquent des criminels connus, comme le gang de Bonnot ou le monstre de Düsseldorf – ces références attirent également l'attention sur le fait que les histoires criminelles deviennent les grands récits universels de la modernité. Et, comme nous le verrons, dans le roman intitulé *L'invisible assassin*, les journalistes, qui sont en partie impliqués dans l'affaire, font leur enquête en même temps que les policiers, et une sorte de rivalité se développe entre eux et la police. Ce procédé poétique place également le roman sous le signe de la médiation, et le lecteur peut se rappeler les enquêteurs qui sont aussi des journalistes : il suffit de penser à Rouletabille de Gaston Leroux ou à Fandor dans la série *Fantômas*.

Les intrigues se déroulent en grande partie à Paris, par la peinture du milieu, elles se caractérisent par un certain souci de réalisme : ce n'est pas un hasard si un personnage habite une telle rue ou un tel quartier (n'oublions pas que le ou les auteurs ont bien connu la capitale française). Le réalisme est cependant en rapport un peu contradictoire avec le fait que les récits utilisent essentiellement les procédés poétiques du roman à énigme classique dans lesquels les lieux sont d'une importance secondaire. Ces caractéristiques (les personnages et les lieux du monde élégant ; les groupes et les espaces fermés ; l'identification et la désignation du criminel comme but de l'enquête ; le détective compétent mais amateur ; les personnages policiers moins compétents et ridiculisés) n'exigent pas nécessairement l'accumulation des références à la réalité sociale. Les événements du premier roman se déroulent dans le monde de la classe supérieure, avec des banquiers, des avocats et des médecins parmi les protagonistes. Le deuxième roman, en revanche, introduit un nouvel élément thématique et peut faire référence au genre du *hard-boiled* : le gangster, un personnage bien connu des romans et des films américains de l'époque (ici, l'affrontement entre les gangsters a lieu en France). *Trois gouttes de sang* suit le même schéma que le premier roman : l'intrigue du roman se déroule presque entièrement dans une villa de Versailles, mais les détectives français tentent de démêler les conflits internes d'une famille américaine. Les histoires ultérieures de Gomar reposent également sur ce principe : d'une part, la richesse des classes supérieures (internationales) leur permet de vivre et de voyager n'importe où, d'autre part, les biens qu'elles acquièrent sont toujours d'origine douteuse (un des fils de l'intrigue de *Meurtre à dix heures* mène à une affaire d'espionnage internationale, et l'histoire du roman *Le coffre noir* porte sur les luttes entre des collectionneurs de timbres de différentes nationalités). *La cabine mortelle*, qui n'est pas un récit avec Gomar, place le monde international des classes supérieures dans l'espace confiné d'un navire de haute mer, et devient ainsi la quintessence du roman roggerien. L'autre roman indépendant, *L'invisible assassin*, s'inscrit davantage dans l'univers français des romans précédents, mais traite toujours des affaires internes d'une famille de riches. Les romans supposent donc, selon le code du roman policier à énigme, un monde dans lequel l'ordre peut être rétabli, si le processus de l'enquête conduit à la découverte de l'identité du criminel et tout cela peut aussi mener à la réorganisation du groupe bouleversé par le crime. Cependant,

le rapport des romans avec les règles du genre est plus ambigu dans la manière dont ils dépeignent d'autres classes sociales.

Les classes sociales inférieures sont absentes de cet univers, c'est à peine si leur existence est mentionnée. En témoigne la scène du premier roman où Gomar rejoint la famille de la victime, rue Jacob :

Une odeur de pauvreté frappa ses fines narines dès qu'il eut franchi le seuil de la porte. Les murs étaient dévorés de lèpre. Dans l'escalier abandonné il fut arrêté au premier tournant par une petite vieille au visage ratatiné dont la bouche édentée laissa échapper quelques mots à peine audibles. (Roger 1935d : 211)

L'évocation d'un environnement aussi pauvre est exceptionnelle.

D'autre part, Gomar et ses amis représentent une classe à part : les criminels qui n'ont pas commis de crimes graves. Une règle tacite veut que les personnes ayant commis des crimes graves et ayant été condamnées à des travaux forcés ne soient pas autorisées à se rendre à la guinguette de Gomar (voir le chapitre trois de *Meurtre à dix heures*) – la seule exception étant un certain oncle Riri. Dans le premier chapitre de *La fenêtre obscure*, Gomar affirme même que la société a besoin de pickpockets et de voleurs. Avec la figure du voleur devenu policier au premier plan, un monde criminel bohème apparaît dans les romans, mais ses membres ne franchissent pas la limite que représente le meurtre. Les 'vrais' criminels sont donc ceux qui ôtent la vie, personnages dont l'importance sera explicitée plus tard.

En somme, on peut dire que la série de romans, en accumulant les effets de réel (et la description de la maison de la rue Jacob citée plus haut en est un bon exemple) et en se tournant vers d'autres classes sociales, rend plus ouvert l'univers social et spatial fermé hérité du roman policier classique (REUTER 1997 : 51–52) et propose ainsi une variante intéressante du genre.

3. Enquêteurs et criminels

Comme nous l'avons vu, Gomar est le principal héros récurrent, l'enquêteur en chef de chaque affaire. Le portrait du personnage reste le même d'un roman à l'autre :

C'était un drôle de phénomène. Son habillement trahissait déjà une personnalité peu banale. Il portait un pardessus qui touchait presque à terre, en tissu écossais, des souliers vernis à empiècements de daim gris, un chapeau à bords très larges en feutre noir, et amidonné, qu'il n'enleva d'ailleurs pas en entrant dans la pièce. Son nez rouge témoignait de son goût pour l'alcool et n'était pas d'un modèle courant. Il faisait saillie sur son visage plat éclairé par deux petits yeux bleus [...] Son visage était couvert de traces de variole, surtout au-dessous du nez et près des tempes. Lorsque l'avocat le regarda, il retira son chapeau découvrant un crâne chauve. (ROGGER 1935d : 18–19)

Ce personnage grotesque perçoit le monde et ses semblables avec ironie – c'est sa personnalité et ses paroles qui introduisent l'humour dans les romans. Gomar est libéré après deux ans de prison et commence à enquêter pour le plaisir, en s'appuyant sur les connaissances qu'il a acquises de l'autre côté.

Le premier roman, *Le cadavre en fuite*, nous montre la structure des personnages qui caractérise tous les autres romans avec Gomar : le protagoniste n'est pas seul dans ses enquêtes, mais c'est toujours lui qui résout le mystère et devance les autres, alors que – dans la plupart des cas – il doit se disculper, car il est constamment traité comme un suspect en raison de son passé douteux. Une particularité du premier roman est que Gomar et ses amis enquêtent sur l'affaire aux côtés des personnes impliquées (l'avocat Burly et le Dr Marand), alors que les représentants de la police sont absents.

Les compartiments de la mort présente les policiers qui reviendront ensuite dans presque tous les romans avec Gomar (sauf *Meurtres à dix heures*) : M. Pivert, qui travaille dans la police depuis 40 ans et qui était un homme de Lépine, chef de la police, et M. Ménard. La particularité de ce roman consiste dans l'apparition de Dudley, détective new-yorkais spécialisé dans les 'affaires de gangsters', ce qui rend encore plus féroce la compétition entre les policiers, autre élément récurrent du genre. Dans ce roman, comme dans *Trois gouttes de sang*, les juges d'instruction apparaissent comme des personnages comiques. Cependant, le fait que les affaires soient résolues non pas par des policiers professionnels mais par un amateur ne rend pas les premiers ridicules : les policiers, Pivert et Ménard en particulier, sont présentés comme des professionnels compétents. Une caractéristique intéressante des deux derniers romans avec Gomar est l'apparition des membres de la famille du

protagoniste : sa nièce Stázi est un ‘vrai’ membre de la famille, puisqu’elle vit du vol à la tire. Dans ces romans, elle est également impliquée dans l’enquête.

Les récits sont structurés par la représentation de l’enquête, conformément au genre choisi. La lecture de signes ne manque pas de rebondissements aventureux, permettant de ralentir ou d’accélérer le rythme, d’alterner les séquences dialoguées, descriptives et narratives. La multiplicité des enquêteurs et des adjuvants entraîne une division du travail et une confrontation des idées.

Au fur et à mesure que les crimes se multiplient (et qui sont toujours liés), les enquêteurs eux-mêmes sont en danger : outre Gomar, un des policiers, Ménard, doit également prouver son innocence à un moment donné. Il en résulte un mélange de la compétition intellectuelle et l’aventure : Gomar se déguise souvent et recourt même à des moyens semi-illégaux.

Conformément à la situation absurde rendue explicite par le titre, *Le cadavre en fuite*, les personnages sont à la recherche d’un cadavre qui tantôt apparaît, tantôt disparaît. Les questions concernant le passé restées sans réponse ou auxquelles on avait mal répondu trouvent également des réponses ou de nouvelles réponses ; le coupable est le frère du banquier, donc un des membres du groupe central, la famille – comme il se doit dans un roman policier classique.

Le roman intitulé *Les compartiments de la mort* est un roman sur les fausses identités : l’échange de cadavres complique l’enquête, et le gangster, Tucker, que l’on recherche avec acharnement, n’est autre que Dudley, le policier venu d’Amérique pour aider la police française. Ce type de problème déontologique (c’est-à-dire le fait que l’on a affaire à un criminel qui ne pourrait pas l’être à cause de sa profession, DUBOIS 1992 : 110–113) bouscule les règles du roman policier : ici, le criminel se déguise en policier et, de surcroît, il cherche à jeter la suspicion sur un policier français.

Tout comme le premier roman, *Trois gouttes de sang* explore les conflits d’une communauté fermée vivant dans un espace fermé (une villa à Versailles), mais le récit suivant avec Gomar (*Meurtre à dix heures*) constitue un changement : bien que les espaces fermés soient toujours importants, la structure de l’espace est beaucoup plus ouverte que dans le roman précédent, ce qui signifie également un univers social plus ouvert : espions, inventeurs, petits criminels peuplent ce monde, et les criminels sont d’anciens artistes qui

sont liés par un crime commun, et qui ne peuvent pas se débarrasser les uns des autres. *Le coffre noir* est un autre roman sur un conflit familial, tandis que l'avant-dernier, *La fenêtre obscure*, se déroule de nouveau dans le monde des artistes de cirque, le criminel est un ancien danseur de corde.

L'étude des criminels témoigne du fait que les romans de Rogger sont, là aussi, flexibles dans leur traitement des codes génériques : d'une part, les procédés du roman d'aventure sont intégrés au récit policier, d'autre part, tout en reproduisant les règles des romans à énigmes, un univers social en constante expansion se dessine : à côté de l'élite sociale, les criminels de statuts très différents représentent l'« autre » monde, en général absent de la variante classique du genre. Il s'agit d'un monde français (aristocrates, bohémiens, figures de la pègre) que les lecteurs hongrois des années 1930 connaissaient à travers d'autres récits médiatiques (comme les films, les chansons), et qui, en tant qu'une sorte d'univers référentiel, permettait d'intégrer le monde fictionnel des romans dans leur expérience de lecteur.

4. *La cabine mortelle et L'invisible assassin*

Ces deux romans accessibles en français ne répondent pas à l'attente du lecteur qui prévoit – à juste titre, compte tenu des paratextes éditoriaux et auctoriaux – un nouveau roman avec Gomar comme personnage principal. Ces récits peuvent cependant susciter l'intérêt, surtout si l'on sait que *La cabine mortelle* a été adaptée en 1936 à Hollywood (!) mettant en scène l'une des actrices les plus populaires de l'époque, Carole Lombard.

La cabine mortelle peut être considérée comme la quintessence du roman policier à énigme : l'action se déroule dans un espace clos constitué par un paquebot, le *Gloire*, qui navigue entre Le Havre et New York. Dans ce cas, l'espace fermé renvoie aussi à une communauté close et un temps fermé – c'est jusqu'à la fin du voyage qu'il faut découvrir ce qui s'est véritablement passé.

La première scène, après un coup de pistolet, esquisse le rapport des personnages qui, toujours selon les règles du genre, sont regroupés, le récit se concentrant sur la dynamique des relations à l'intérieur des groupes et entre eux. L'un des premiers personnages à apparaître est Dédé, un garçon de

dix ans, fils d'un détective français, qui devient le protagoniste. Il est rejoint par huit autres détectives de différentes nationalités, qui se rendent tous à la même conférence et utilisent différentes méthodes d'enquête. Comme c'est un enfant qui résout le mystère, le roman s'oriente vers la parodie de genre.

Au fur et à mesure que les morts se multiplient, Dédé se rend compte (et le roman est très nuancé dans la description de cette crise existentielle) que personne n'est ce qu'il semble être (ce n'est pas un hasard si la dernière grande scène est un bal masqué). À un certain moment, sa vie est en danger, et c'est une enquête réussie qui permet de surmonter la situation traumatisante. Les groupes sont liés par le désir de posséder divers objets d'art, et le coupable – dans ce seul roman de Rogger – est une femme menant une vie dissolue qui se déguise en chanteuse célèbre.

Il convient également de dire quelques mots sur l'adaptation cinématographique du roman. *The Princess Comes Across* a une paternité compliquée : tiré du roman de L. L. Rogger et à partir de l'histoire de Philip MacDonald, le scénario a été écrit par quatre auteurs (Walter DeLeon, Francis Martin, Don Hartman et Frank Butler). MacDonald, qui s'est fait connaître en tant qu'auteur de romans policiers, mais qui a également écrit des scénarios de films (peut-être le plus connu est celui de *Rebecca*, réalisé par Hitchcock en 1940), est un nom familier. William K. Howard a réalisé le film, mais l'information la plus pertinente pour un éventuel spectateur hongrois est que le film est 'présenté' par Adolph Zukor, le fondateur de Paramount, en tant que production Paramount.

Pour le film, le roman n'est qu'une source d'inspiration très lointaine : *The Princess Comes Across* est la deuxième collaboration entre Carole Lombard et Fred MacMurray, qui ont eu quatre *screwball comedy* à leur actif. Ainsi, malgré les éléments criminels, il s'agit plutôt d'une comédie. Comme le roman, le film se déroule sur une croisière faisant le trajet Le Havre – New York, mais se concentre sur l'histoire d'amour entre une fausse princesse suédoise et un joueur d'accordéon (l'histoire de Dédé est complètement absente du film). En tant que suspects, ils ont des explications à donner. Le film reprend également la multiplication des instances policières du roman, mais ici il n'y a que cinq détectives contre huit dans le roman – bien qu'il y ait, dans ce cas, un détective japonais.

Le film a été bien accueilli, les critiques saluant la performance de Carole Lombard, qui s'est inspirée du jeu de Greta Garbo pour créer le personnage

de la princesse suédoise, gardant ainsi une distance ironique avec l'actrice d'origine suédoise. En décembre 1938, une pièce radiophonique d'une heure d'après le film est diffusée, ce qui a donné l'occasion à Fred MacMurray de reprendre son rôle.

L'intrigue du récit intitulé *L'invisible assassin* se déroule de nouveau à Paris et se concentre sur les relations familiales. La situation initiale est assez incroyable : les cinq fils du riche parisien, Tissot, se sont tous suicidés, et ont laissé derrière eux, chacun, un petit-enfant. L'intrigue du roman commence la veille du Nouvel An, alors que Tissot rédige son testament. Après la mort inexpiquée de Tissot, les petits-enfants meurent les uns après les autres – le titre faisant référence à cette situation. Les décès semblent être des suicides. À cet égard, la description de la mort d'Emma est particulièrement suggestive, car au cours de l'événement, présenté d'un point de vue subjectif, le personnage est apparemment confronté à lui-même, il est détruit par son double – une caractéristique qui rapproche le roman du récit fantastique.

Une autre caractéristique intéressante du roman est qu'en plus de la police, des journalistes enquêtent également : Marcel Girod, qui est émotionnellement impliqué dans l'affaire (il est amoureux de l'une des petits-enfants), est journaliste à la *Vérité* ; son ami et rival André Roche est journaliste aux *Dernières Nouvelles*. Leur enquête débouche sur un article ; une bataille a lieu entre journalistes et policiers. Le chef de la police criminelle finit par tendre un piège au meurtrier, qui est bien sûr un des membres de la famille, un des petits-enfants.

5. Remarques finales

Les romans publiés sous le nom de Louis Lucien Rogger présentent un certain nombre de procédés poétiques qui peuvent intéresser les lecteurs d'aujourd'hui. Comme nous l'avons constaté, ils se rattachent d'une manière plutôt libre au genre du roman policier classique à énigme, créant ainsi des mélanges – et souvent un élément récurrent est le détachement humoristique. Les romans sont cependant exotiques pour le lecteur hongrois dans la mesure où ils donnent un aperçu d'un monde socioculturel qui n'est pas le sien, qui lui est étranger : la série offre un panorama de la société française, les auteurs

se sont probablement inspirés de leurs propres expériences. En même temps cette 'francité' correspondait à ce que les lecteurs hongrois des années 1930 pouvaient percevoir comme telle, leur horizon d'attente ayant été constitué par une multitude de récits populaires français. En fin de compte, les auteurs ont exploité avec succès les potentialités de la sérialité : en combinant des éléments déjà familiers et nouveaux, les romans ont constitué une série qui témoigne en même temps de la situation du roman policier, en voie d'institutionnalisation, en Hongrie à l'époque.

D'autre part, ce qui est également à souligner, c'est que Aczél et Aigner représentent un itinéraire typique : nés sous la double monarchie, ayant une ascendance juive, ils quittent la Hongrie pour bâtir une carrière dans le journalisme ou les arts en Europe de l'Ouest. En ce qui concerne le contexte hongrois : Aigner et Aczél continuent la tradition établie par des journalistes hongrois d'origine juive. La presse fonctionnant selon des critères économiques devient plus en plus importante après le Compromis avec l'Autriche, époque qui correspond à la naissance de genres journalistiques nouveaux, comme le reportage. Le résultat de cette évolution est qu'au début du 20^e siècle le reporter n'était pas seulement le représentant d'un genre, mais la métonymie emblématique du journaliste. Dans l'implantation du genre en Hongrie, les journalistes juifs ont joué un rôle déterminant. L'aboutissement de cette tendance est la fondation de *Az Est* en 1910, dont le fondateur, Andor Miklós, était le descendant d'une famille juive pauvre. Aigner et Aczél sont liés à cette entreprise, de plusieurs manières : comme journalistes et, pour Aczél, comme romancier parce que ses romans allaient être publiés par la maison d'édition Athenaeum dont le propriétaire était Andor Miklós.

En effet, l'activité d'Aczél et Aigner représente un paradigme, dont les caractéristiques (être partout, se renseigner sur tout pour tout dire et comprendre) correspondent au paradigme indiciaire identifié et décrit par l'historien italien Carlo GINZBURG (1989). Dans ce processus, l'enquête est inséparable du témoignage et de l'archivage, rendant possible la coexistence ou le mélange des genres (reportage et récit policier), des codes (écrit et image) et des médias.

Il est évident que l'activité d'Aczél et Aigner s'inscrit dans un contexte international. Leur histoire est une histoire de succès ; aussi ne peut-on qu'être frappé par l'oubli qui a englouti leur activité. Les années 1920 et 1930 peuvent

être considérées comme une nouvelle période de la culture médiatique, de plus en plus globalisée, caractérisée par la stabilisation des nouvelles médias (cinéma, radio) ou des formats (magazine). On peut observer en même temps que la littérature elle-même commençait à faire des expériences, à travers l'utilisation de la photographie, pour produire des formes hybrides – photo-roman ou ciné-roman. Tout ceci signifie que le processus de perception, compréhension et archivage se déroulait dans un espace de plus en plus globalisé – l'activité d'Aigner et Aczél et de bien d'autres illustre à merveille cette tendance.

À partir de 1939, pour fuir aussi la guerre, Aigner allait travailler aux États-Unis, selon son contrat avec *Life*. Aczél, à son tour, mort probablement dans un camp de concentration, et tombe dans un oubli presque total, mais on ne parle guère plus de son partenaire, Aigner. Parmi les photographes/photo-journalistes d'origine hongroise, ce sont plutôt les noms de Capa, Kertész ou Brassai qui viennent à l'esprit que le sien. Aigner et Aczél, alias Rogger : peut-être serait-il temps de les redécouvrir.

BIBLIOGRAPHIE

- BLETON, Paul, 1999. *Ça se lit comme un roman policier... Comprendre la lecture sérielle*. Québec : Éditions Nota bene.
- DUBOIS, Jacques, 1992. *Le roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan.
- GINZBURG, Carlo, 1989. *Traces. Racines d'un paradigme indiciare*. In : *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, pp. 139–180.
- GENETTE, Gérard, 1987. *Seuils*. Paris : Seuil.
- KÁLAI, Sándor, 2019. Louis Lucien Rogger – Qui se cache(nt) derrière ce pseudonyme ? IN : *Revue d'études françaises*, n. hors série, pp. 131–138.
- KALIFA, Dominique, 1995. *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*. Paris : Fayard.
- REUTER, Yves, 1997. *Le roman policier*. Paris : A. Colin.
- ROGGER, Louis-Lucien, 1934. *Az üldözött holttest*. Budapest : Athenaeum.
- ROGGER, Louis-Lucien, 1935a. *Két utas eltűnt*. Budapest : Athenaeum.
- ROGGER, Louis-Lucien, 1935b. *A halálkabin*. Budapest : Athenaeum.
- ROGGER, Louis-Lucien, 1935c. *Három csepp vér*. Budapest : Athenaeum.

ROGGER, Louis-Lucien, 1935d. *Le cadavre en fuite*. Paris : Les Éditions de France.

ROGGER, Louis-Lucien, 1935e. *La cabine mortelle*. Paris : Gründ.

ROGGER, Louis-Lucien, 1936a. *Gyilkosság tizkor*. Budapest : Athenaeum.

ROGGER, Louis-Lucien, 1936b. *Marad három*. Budapest : Athenaeum.

ROGGER, Louis-Lucien, 1936c. *Les compartiments de la mort*. Paris : Les Éditions de France.

ROGGER, Louis-Lucien, 1936d. *L'invisible assassin*. Paris : Les Éditions de France.

ROGGER, Louis-Lucien, 1937a. *A sötét ablak*. Budapest : Athenaeum.

ROGGER, Louis-Lucien, 1937b. *A fekete láda*. Budapest : Athenaeum.

ROGGER, Louis-Lucien, 1937c. *The Faceless Corpse Murders*. London : Longmans & Co.

UNE ANALYSE HERMÉNEUTIQUE DE L'EKPHRASIS LE CAS DU ROMAN *LA PORTE DU VOYAGE SANS RETOUR* DE DAVID DIOP

Ramona MALITA

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie/Laboratoire CRESEM
Perpignan, France

Résumé : Notre étude propose une analyse herméneutique du roman *La Porte du voyage sans retour* (2021) de David Diop. L'hypothèse de notre article : l'ekphrasis utilisée dans ce récit (renvoi au tableau de Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, 1800) sert à la recomposition de la biographie de la femme noire. Cette démarche herméneutique repose sur quatre niveaux de lecture, détaillés dans les quatre parties de notre contribution.

Mots-clés : analyse herméneutique ; roman contemporain francophone ; *La Porte du voyage sans retour* ; David Diop ; ekphrasis.

Ekphrasis: a hermeneutic analysis. The case of the novel *La Porte du voyage sans retour* by David DIOP – abstract: Our study offers a hermeneutical analysis of the novel *La Porte du voyage sans retour* (2021) by David Diop. The hypothesis of our article: the ekphrasis used in this story (reference to Marie-Guillemine Benoist's painting *Portrait d'une négresse*, 1800) serves to recompose the biography of the black woman. This hermeneutical approach is based on four levels of reading, detailed in the four parts of our critical contribution.

Keywords: hermeneutic analysis; contemporary French-language novel; *La Porte du voyage sans retour*; David Diop; ekphrasis.

1. Introduction

Si l'ekphrasis a une bonne et belle carrière en littérature, les préoccupations pour l'étudier font encore le 'délice' intellectuel de maintes études transdisciplinaires. Ce trope de la pensée créative se donne pour but de dire le non-dit par le biais des formes et des couleurs eidétiques et de superposer des renseignements cognitifs extratextuels, que le lecteur et ou le regardeur a de son expérience artistique. L'ekphrasis réside dans la conjugaison du texte et du tableau, formant la matrice visuelle de l'écriture. Texte et image font un tout dans des buts esthétiques bien précis que l'écrivain laisse voir d'une manière explicite ou implicite, dont les résultats sont toujours impressionnants concernant l'aventure des formes littéraires.

Le corpus littéraire proposé pour cette étude est *La porte du voyage sans retour* de David Diop, un roman de l'extrême contemporain francophone (durant la rentrée littéraire 2021, ce roman a été inclus par l'Académie Goncourt dans la liste du concours). Le corpus artistique, auquel le roman fait référence explicite, est le tableau de Marie-Guillemine Benoist, intitulé *Portrait d'une négresse*, qui fonctionne comme un hapax dans ce texte romanesque. Du point de vue formel, le roman de David Diop est une rétrotopie réalisée à l'aide des prolepses, dont la triple problématique n'est pas neuve mais d'actualité : récupérer une biographie, reprendre le problème de l'esclavage et illustrer littérairement le concept de négritude. Le roman est formé des 'cahiers' de Michel Adanson, le personnage masculin principal, qui, arrivé à l'âge de la vieillesse et mourant, dévoile à sa fille, Aglaé, une confession léguée comme leçon de vie : il faut dépasser les préjugés sociaux, quel que soit le prix. Du point de vue de l'architecture textuelle, le roman est rond, à structure circulaire, dont le chronotope exogène de l'incipit (le début du XIX^e siècle et la France) revient sous une forme presque semblable dans l'excipit ; le milieu du XVIII^e siècle et le Sénégal forment le chronotope¹ des boucles temporelles, car le roman est l'évocation d'une histoire amoureuse

¹ Suivant la théorie chronotopique de Mikhaïl BAKHTINE détaillée dans l'ouvrage paru en 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, alors le chronotope exogène du roman est formé de T0 de la narration = le XIX^e siècle, France, respectivement T-1 (le temps du passé évoqué) = le XVIII^e siècle, Sénégal.

passée. Les personnages² centraux du roman et leurs relations sont créés afin d'illustrer l'équilibre entre la raison et le sentiment, comme attributs de l'âme humaine au-delà de la couleur de la peau, mais il faut quand même souligner le détail que le tableau, évoqué, et le texte, conçu autour de lui, expriment la perspective du Blanc.

La nouveauté de notre démarche consiste à expliquer l'ekphrasis *via* l'herméneutique, en insistant sur le psycho-chromatisme, conformément auquel les détails portant sur les formes et les couleurs aident à interpréter le texte et à en poursuivre ses sous-entendus. Le support théorique est le modèle analytique proposé par Paul RICŒUR et Umberto ECO, à quatre niveaux d'explication herméneutique, selon l'interprétation du texte biblique : lecture littérale (sens dénotatif, référentiel) ; lecture tropologique (sens allégorique, métaphorique, symbolique) ; lecture typologique (sens intertextuel, inter-culturel) ; lecture ontologique (sens anagogique)³.

² Michel Adanson (1727–1806), personne historiquement identifiable, naturaliste, connaisseur et admirateur de la nature, blanc de peau, Français d'origine. Ici devenu personnage. Maram Seck est une femme noire sénégalaise que le scientifique français Michel Adanson connaît lors de son séjour d'études botaniques et zoologiques au Sénégal. Maram est une devineresse d'une culture polythéiste ; un signe particulier de celle-ci serait la peau de boa - une 'chasuble' pour la voyante. En ce qui la concerne, le roman est une biographie fictive. Aglaé Adanson, la fille du scientifique, légataire de son fortune et de sa confession. Ndiak est le prince sénégalais Noir qui devient le meilleur ami de Michel lors de la quête de Maram dans le royaume de Kayor. Michel est blanc, Maram est noire, leur liaison est inacceptable du point de vue social, des deux côtés, mais les deux l'assument ; de ce point de vue, le roman est l'histoire d'une dérive personnelle cachée.

³ L'herméneutique fournit des stratégies aidant à la rigueur de la démarche investigatrice concernant la coopération interprétative des textes narratifs, à la cohérence de l'analyse et à la persuasion des hypothèses démontrées. Les quatre niveaux de lecture détaillent quatre niveaux de compréhension, interprétation et d'analyse de tout texte fictif ou fictionnalisé, selon la grille critique proposée par Paul RICŒUR et Umberto ECO. a) la lecture littérale ou de référence ; b) la lecture tropologique qui révèle les sens allégorique et symbolique ; c) la lecture typologique qui valorise le sens archétypal ; d) la lecture anagogique qui met en lumière le sens ontologique. (RICŒUR, 1975 et ECO, 1992).

2. Lecture littérale

La lecture littérale détaille ce que le texte laisse comprendre à la première lecture, au niveau textuel de surface, donc ce que l'on voit dans le texte. Ici, il s'agit de Maram Seck : C'est une femme noire sénégalaise que le scientifique français Michel Adanson rencontre lors de son séjour d'études botaniques



et zoologiques au Sénégal. Dans le roman, il y a un épisode où Maram se laisse voir nue par Michel, lorsqu'elle met les pots pour ramasser l'eau de pluie ; pour lui c'est le moment de l'énamourément de l'odalisque, vu que le corps nu de la femme renvoie à un tableau. Du point de vue social européen (français) c'est l'histoire d'un stupre : un Blanc aime une Noire et, en plus, c'est la femme de sa vie.

Comme construction, cet épisode a son correspondant dans la partie finale du roman où Michel, déjà vieux, voit le tableau de Marie-Guillemine Benoit, intitulé *Portrait d'une négresse*⁴. Maram est décrite à l'aide de l'ekphrasis : « C'était un tableau. Le grand portrait d'une Négresse, en robe et en foulard blancs, assise sur un fauteuil recouvert d'un tissu de velours bleu nuit, un sein nu, la tête tournée de trois quarts vers moi [...] il me semblait que, revenue du tréfonds des Enfers où je l'avais abandonnée depuis si longtemps, Maram me dévisageait, avec tristesse. »⁵. Le tableau est exposé, récemment acquis, dans l'hôtel familial de Claude-François Le Joyand, le confrère jaloux de Michel.

La lecture littérale détaille également ce que l'on voit dans le tableau, puisque l'écrivain l'évoque en s'aidant de l'ekphrasis : composition, vêtements, objets

⁴ L'action de cet épisode se déroule en 1806, quelques semaines avant la mort de Michel Adanson. Le tableau a été peint en 1800, donc en la contemporanéité du personnage principal ; la peinture est plus connue sous le titre de *Portrait de Madeleine* et se trouve actuellement au Musée du Louvre.

⁵ David Diop, *La porte du voyage sans retour*, Seuil, 2021, p.245. Désormais désigné à l'aide du sigle PVSR, suivi du numéro de la page.

accompagnants, regard et détails du visage, pose et couleurs. Cette femme est vêtue, selon la mode durant la Révolution, d'un vêtement long, blanc ; sa tête est drapée dans une sorte de turban ou fichu (comme portaient les domestiques achetées comme esclaves des colonies). Sa pose devant le regardeur ne laisse pas voir que c'est une servante : elle fait semblant d'être la Dame de la famille et de la maison. Le regard fixé sur le spectateur, assise dans un fauteuil richement décoré d'un tissu fin, elle affiche la pose d'une femme blanche, propriétaire de fiefs. Le regard intrigue par son insistance ; est-ce que cette femme entraîne dans une confrontation ? Est-ce qu'elle a quelque chose à dire ? Le fond de la toile est réductible aux objets servant à la femme peinte pour pose – robe, fichu, fauteuil, toile –, mais l'éclairage direct et les couleurs opposées sont à retenir : blanc et noir. Le peintre fait expressément ressortir la différence ethnique en insistant avec minutie sur la pigmentation noire de la peau, mise en exergue par le fond lumineux et le tissu d'un blanc brillant, la texture des cheveux et la forme physiologique bien définie des lèvres charnues, des yeux d'un noir éclatant et du nez particulier de la population noire. On observe la situation psychologique vulnérable et résignée de cette femme trouvée dans un univers qui lui est étranger. Comme buts, le tableau pourrait présenter avec fierté une possession de la famille, parmi les dernières acquisitions des colonies, un 'objet de luxe', récemment acheté, tout comme, au-delà de la différence de la couleur de peau, la faire reconnaître comme un être doué de sensibilité qui a aimé et qui est aimée. Nous remarquons que c'est le regard d'un Blanc qui voit cette femme noire ; c'est pour cela que les distinctions physiologiques sont minutieusement décrites et notées. En parallèle, on remarque que c'est le regard d'un homme qui observe avec grand intérêt et désir une femme (male gaze) ; c'est pour cela que les caractéristiques biologiques féminines sont mises en relief, afin de glisser la passion qui anime cette description. L'ekphrasis est ici réalisé par le recours au langage chalcographique à rôle évocateur. Michel Adanson, ce nanti blanc, prouve un maelstrom de sensations et de sentiments qui lui montre que le désamour n'a pas eu lieu, même après cinquante ans. Le contexte narratif où les deux créations sont liées entre elles c'est le moment où le personnage masculin principal voit la toile dans la maison d'un personnage épisodique – le comte de Noailles⁶.

⁶ Pour contextualiser en Europe le statut de 'marabout' de Maram, l'écrivain évoque l'épisode passé chez la famille aristocratique De Noailles, chez un de ses membres vivants au début du XIXe siècle : Louis de Noailles, duc d'Ayen. C'est la même branche des aristocrates de Noailles qui recevra, par mariage, la Princesse d'origine roumaine, Anna de Brancovan, devenue Anna de Noailles (mariée avec Mathieu de Noailles en 1897).

C'est toujours à l'aide de l'ekphrasis que l'écrivain laisse voir la réponse émotionnelle devant ce tableau qui 'explique' en une seule image les relations de Michel Adanson avec les trois femmes 'cruciales' de sa vie : son amour unique (Maram), son épouse (Jeanne) et sa fille (Aglagé). D'abord, la relation Michel-Maram est un amour oblatif ; ce roman est une évocation puissante, odyssée bouleversante de deux êtres qui ne cessent de se rejoindre, de s'aimer et de se perdre. Il risque sa position sociale devant le gouverneur français de Sénégal auquel il avoue son amour ; puis, Maram sacrifie sa vie si elle ne peut être la femme de Michel : elle préfère mourir que d'être envoyée esclave aux Amériques. Deuxièmement, Michel-Jeanne Bénard est un ersatz d'amour, dans le sens que le temps consacré à cette relation est un 'reste' du temps destiné à son étude, comme on voit dans ce fragment : « L'année même de son mariage, il [Michel] avait commencé à calculer le temps vertigineux nécessaire à l'achèvement de son encyclopédie universelle. » (PVSR, 21). Michel n'a jamais regardé sa conjointe comme il a regardé Maram, la femme fascinante à peau noire ou bien la femme peinte dans le tableau exposé dans le salon de son ami. Troisièmement, Michel-Aglagé est un amour paternel ; c'est la transmission d'un héritage du père à sa fille, destinataire ultime des carnets de son voyage. Aglaé est sa fille, blanche de peau, Française d'origine, à laquelle la pseudo-confession est adressée ; Aglaé est l'héritière de son père autant pour la fortune que pour les résultats de ses recherches.

3. Lecture tropologique

Le niveau tropologique dévoile les sens symbolique et métaphorique du texte. Dans le cas du roman en analyse, l'accent tombe sur la fleur d'hibiscus qui est le symbole de la femme parfaite et/ou de l'épouse, en même temps, de la brièveté de la célébrité. Elle est considérée comme une fleur très féminine, généralement offerte aux femmes ou portée par des femmes. Cet hibiscus signifiait que celui qui l'offrait reconnaissait la beauté délicate de la personne qui la recevait. C'est la signification que Michel lui attribue. En souvenir de son père, Aglaé voulait avoir dans sa serre des fleurs d'hibiscus : « Elle créerait une serre pour cultiver des fleurs exotiques, des hibiscus asiatiques, à cinq larges pétales. » (PVSR, 31). D'ailleurs, c'est son père qui établit ce

code entre eux deux, code qui a fonctionné même après la mort de Michel ; les cahiers se trouvent cachés dans un tiroir marqué par une fleur d'hibiscus aussi. Aglaé trouve les cahiers de son père et, par cela, elle découvre un monde tout neuf pour elle⁷, l'univers subtil de la mémoire de son père : « (...) elle reconnut une fleur. Sans doute gravée au poinçon dans le bois de palissandre, une fleur d'hibiscus, presque refermée sur elle-même, laissait s'échapper un long pistil couronné de quelques brins de pollen en forme de grains de riz. Elle ouvrit le tiroir à l'hibiscus et y trouva... » (PVSR, 46). On aurait pu s'attendre à ce qu'elle trouve un cahier avec des conseils pleins de sagesse, issus de la vaste expérience de vie d'Adanson : un truchement et le testament d'un homme sage pour sa jeune fille pour laquelle la vie n'est pas encore dévoilée. Mais non, Michel y fait revivre sa jeunesse profondément marquée par l'image de la jeune Noire, la plus belle et la plus chère femme de sa vie. Faible, il est écrasé par les préjugés sociaux conformément auxquels aimer une femme noire quand on est un homme blanc, c'est bien un acte d'auto-stigmatisation et d'auto-marginalisation.

Pour ce qui s'est passé au Sénégal, il y a cinquante ans, lui, Michel avait deux variations d'histoire à raconter, à savoir : a) l'histoire officielle, connue par tout le monde : au Sénégal le naturaliste a fait des recherches sur la flore et la faune de ces contrées, en vue de la rédaction d'une vaste encyclopédie zoologique et botanique ; c'est une entreprise scientifique très en vogue lors du XVIII^e siècle (le scientifique l'a rédigée minutieusement durant un demi-siècle). Cette première variante de l'histoire est un paravent pour la seconde, une excuse socialement acceptée et acceptable, digne d'un scientifique, c'est vrai, mais fausse et factice ; b) l'histoire réelle, connue uniquement par lui :

⁷ Les premières pages du texte prennent l'allure d'un roman policier où la jeune femme, Aglaé, est en train de découvrir le grand secret de sa vie qui sera la clé de tout son devenir psychologique. L'écrivain y crée l'effet de suspense : « Elle [Aglaé] crut alors sentir sous son index un petit dé clic, comme si, par un jeu subtil de menus ressorts, un mécanisme secret s'était enclenché. En effet, la façade du tiroir s'abaissa d'un seul tenant, découvrant, au tiers de sa hauteur, une petite étagère sur laquelle était visible le dos arrondi d'un grand portefeuille en maroquin rouge foncé. » (PVSR, 47). Le point de vue de la narration est celui de la narratrice – focalisation interne –, mais ce qui étonne c'est le hasard par lequel la fille s'intéresse, la dernière minute, à cette pièce de mobilier qui était en train d'être vendue aux enchères.

la rencontre de Maram, la belle Noire, destinée par sa famille à être vendue comme esclave pour les Blancs ; son énamourément qui n'a plus quitté Michel pendant toute sa vie, même s'il a fait l'effort et a accompli son devoir de se faire une famille avec une Blanche comme il faut, du point de vue social. Mais la souffrance reste accroupie dans ses tréfonds comme dans un nid, contre laquelle il lutte corps et âme, mais en vain, car elle le ressasse ; alors il se 'fabrique' un antidote : le travail acharné pour son encyclopédie qui va lui apporter de la gloire et va lui offrir le cadeau de la célébrité parmi ses confrères, les scientifiques :

J'ai fini par comprendre, et je sens que tu l'as deviné en me fréquentant ces derniers temps, que ma soif de reconnaissance, mes ambitions académiques, mon projet encyclopédique n'étaient que des leurres. Des leurres créés par mon esprit pour me préserver d'une terrible souffrance née lors de mon voyage au Sénégal. Je l'ai enterrée dès mon retour en France, bien avant ta naissance, mais elle n'est pas morte. (PVSR, 50)

Ce n'est pas par hasard que Michel choisit, une fois de plus, la fleur d'hibiscus, afin de démontrer qu'il a compris la brièveté et la beauté de la célébrité ou de la gloire personnelle, mais que ce n'est point l'essentiel de la vie.

4. Lecture typologique

Le roman de David Diop s'inscrit à la ligne littéraire richement illustrée de la *négritude*⁸. Le contexte historique où l'écrivain fait dérouler la diégèse est la période précoloniale sénégalaise, profondément marquée par le commerce

⁸ Aimé CÉSAIRE emploie pour la première fois ce terme dans le *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939. L'auteur y donne cette définition : « La négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture ». Dans l'ouvrage réédité en 1947, il ajoute les remarques suivantes : « Ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale elle plonge dans la chair rouge du sol elle plonge dans la chair ardente du ciel elle troue l'accablement opaque de sa droite patience. » (Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Seghers, 1947 [1939], p.105). Avec le temps, ce concept s'est moult développé ; de nos jours, on comprend par ce concept la façon dont les Négro-africains comprennent l'univers, c'est-à-dire dans le monde qui les entoure, la nature, les gens, les événements : c'est aussi la façon dont ils créent.

d'esclaves. C'est en 1750, dans une concession française qu'un jeune homme débarque, venu au Sénégal pour étudier la flore locale. Botaniste, il caresse le rêve d'établir une encyclopédie universelle du vivant, au Siècle des Lumières. Lorsqu'il a vent de l'histoire d'une jeune Africaine promise à l'esclavage et qui serait parvenue à s'évader, trouvant refuge quelque part aux confins de la terre sénégalaise, son voyage et son destin basculent dans la quête obstinée de cette femme perdue qui a laissé derrière elle mille pistes et autant de légendes. Le titre même du roman est explicable par le recours à la notion de *négritude*, puisque 'la porte du voyage sans retour' est le surnom métaphorique donné à l'île de Gorée (Sénégal), d'où sont partis des millions d'Africains au temps de la traite des Noirs. Le roman est une double évocation (autant de la perspective du Blanc que de sa fille, Aglaé), imposant au roman une fin double, mais elle ne favorise (historiquement parlant) aucune ethnies.

Selon la définition qui a fait carrière, formulée par Léopold SENGHOR (1964, 8), la négritude serait l'« ensemble des valeurs des civilisations africaines »⁹, définition à laquelle nous ajoutons une autre, atypique, mais qui invite sans doute à la réflexion : la négritude ou « l'être-dans-le-monde-du-noir »¹⁰ (Jean-Paul Sartre). Ces nuances philosophiques que le maître des existentialistes glisse dans la définition ont pour but de faire sortir la problématique des contextes sociaux, historiques et racistes où on la voit souvent placée, et de la re-calibrer dans le champ de la pensée concernant la condition humaine extra-historique, mais située dans des circonstances politiques bien précises. La même démarche est identifiable chez le chercheur Guy OSSITO MIDIOHOUAN qui, dans son ouvrage intitulé *Plaidoyer pour une nouvelle approche des rapports entre la littérature négro-africaine d'expression française et le pouvoir colonial. Essai critique*, propose une halte dans ce type de littérature et sur ses rapports

⁹ « S'appuyant sur la philosophie de Bergson, Senghor fournit de la Négritude une explication qui l'amène à postuler une qualité mystique comme trait fondamental de toutes les formes du rapport que l'homme africain entretient avec le monde. » (KINDO 2002).

¹⁰ « Sartre réussit à donner au néologisme de Césaire une extension extraordinaire, en proposant une interprétation qui intègre la prise de conscience noire dans le cadre de la philosophie existentialiste dont il était, en France, le chef de file. Pour lui, la Négritude se définit comme « l'être-dans-le-monde-du-noir » : une manière pour le noir d'assumer sa situation d'homme avili, écrasé par l'histoire, et de se reconstituer par un geste d'affirmation de soi, par l'élaboration d'un projet libérateur. » (MIDIOHOUAN 2002).

avec l'histoire de l'Afrique francophone. Il attire l'attention sur l'idée que l'écrivain négro-africain s'est toujours trouvé au cœur de la problématique du pouvoir politique. Les considérations du chercheur sont à appliquer dans le cas de ce roman. La négritude et le (pré)colonialisme sont identifiables dans les réponses possibles à quelques questions sous-entendues que l'écrivain formule d'une manière cachée : à quel point est-il correct de rappeler les agressions et l'agressivité des Blancs, commises contre les Noirs et quel serait le rôle de ces évocations accusatrices ? ; la noblesse, cela existe uniquement pour les Blancs ? la noblesse des Noirs, cela n'est point comparable à celle des Blancs ? pourquoi alors cette hiérarchie sociale n'est point digne de respect aux yeux des Blancs ? ; le rapport entre les roturiers Blancs (Michel Adanson) et les nobles Noirs (Ndiak) influence-t-il l'amitié et la relation amoureuse ? Les réponses seraient regroupées sous une explication possible : la superbe prétendue de la race caucasienne. Tous ces préjugés ont des raisons fortes, mais injustes, des gains matériels, mais 'ensanglantés', et des répercussions à la longue, mais défavorables : a) des raisons économiques : le commerce avec les esclaves noirs rapporte gros ; b) des raisons politiques : l'Empire colonial français en expansion, en concurrence avec celui Britannique ; c) des raisons sociales et culturelles : société européenne, prétendue supérieure *versus* organisation tribale, prétendue inférieure ; d) des raisons morales : le bien, le mal, la bienséance, la beauté, selon les critères européens, sont incompatibles avec ceux de la société africaine ; e) des raisons religieuses : le catholicisme exclusif *versus* le polythéisme 'illogique'.

Dans ses réflexions sur la vie de son père, récemment découverte grâce à ces cahiers retrouvés, Aglaé est surprise de découvrir un visage tout neuf, caché jusqu'ici, de ce père qui se présente devant elle, *via* ces textes, comme un homme sentimental qui a rencontré et vécu, il y a cinquante ans, son grand amour ; en même temps, elle observe la pensée libérale de son parent qui, par rapport aux préjugés de la société contemporaine, comprend le langage de l'amour au-delà de la différence de couleur de la peau ; en plus, il compare les cultures européennes et africaines, mais ne les juge point, car il comprend la création de la nature dans sa totalité divine. D'ailleurs, Aglaé arrive à s'expliquer le mariage raté de ses parents, même si les deux étaient blancs de peau, et avaient donc une liaison maritale 'conforme' aux normes de la société ; c'est encore une preuve pour elle que tous les humains, malgré

leurs différences, sont faits pour vivre ensemble d'un point de vue culturel et social.

Il y a un détail repérable dans le roman, finement glissé dans la relation d'amitié sincère entre Michel et Ndiak : Adanson, il est blanc et roturier dans la société européenne ; son ami africain, il est noir et noble, le prince héritier du royaume de Kayor. Nombreuses sont les leçons pratiques et spirituelles que Michel apprend de Ndiak, lui, l'Européen, qui aurait dû enseigner aux Africains ce qu'est la civilisation. Les rôles sont donc renversés, mais Michel admet la relation de complémentarité qui se tisse entre eux deux, comme un puzzle où les pièces manquantes sont complétées selon l'expérience et l'exercice de chacun.

5. Lecture ontologique

Ou des réponses possibles à la question : comment se préparer pour mourir en paix ? Ce niveau de lecture questionne le statut de l'homme en tant que partie du Tout cosmique, à savoir les rapports de celui-ci avec le Tout-Puissant qui lui a donné vie. La rencontre avec la Mort, comme seuil à franchir afin de gagner la vie éternelle, ressasse l'homme, quel que soit son statut social ; en fin de compte, devant la mort on est tous seuls, face à face avec le Créateur et l'âme (im)maculée. De ce point de vue, le roman en question propose un exercice de préparation pour la mort par la remémoration des moments essentiels de la vie, les seuls qui comptent lors de la Grande Rencontre avec la Divinité. Le but du roman semble être la fouille dans le site archéologique sentimental et familial personnel, afin d'enregistrer les instants cruciaux qui ont rendu le bonheur à Michel et d'identifier les fautes à réparer, éventuellement la dernière minute, avant le grand passage vers l'au-delà.

Pour Michel Adanson, le cahier secret où il relate l'épisode amoureux de sa vie est un exercice obligatoire de réconciliation avec son âme oubliée. Faire le bilan de la vie c'est avoir recours à l'âme mise entre parenthèses, une fois Michel revenu en France, car sa carrière académique et scientifique n'en avait plus besoin ; ce sont les facultés cognitives, la raison et l'intelligence qui ont pris la relève et ont totalement remplacé le devoir de l'âme ; par conséquent, elle a été oubliée pendant un demi-siècle. En se consacrant entièrement à

l'étude de la province, Adanson s'efforce, tout d'abord, d'admettre l'oubli de soi et de conserver son héritage d'homme civilisé qui le relie à la société à laquelle il appartient. Devant la mort, l'encyclopédie rédigée en cent vingt tomes ne lui sert plus à rien, mais son âme qui, cette fois-ci, l'appelle : comment répondre à cette requête ? Une réponse possible que Michel y donne c'est 'faire vraiment connaissance' avec sa fille ; il ne s'agit pas du fait qu'il ignore son existence, mais Aglaé était sa fille d'une manière uniquement 'administrative', ayant, c'est vrai, le même sang que lui, mais il n'a fourni aucun effort pour son éducation, ni pour passer avec elle des moments familiaux heureux père-fille ; par conséquent, leur famille a toujours été voilée par une atmosphère glauque, jusqu'à ce que Jeanne, l'épouse (le 'reste' d'un mariage gâché et assombri), et Aglaé le quittent, en gardant pourtant les relations de connivence, si nécessaires dans la société pour sauver l'image intouchable de la famille parfaite. Le roman est un exercice parénétiqque, une halte obligatoire avant et devant la Mort. Dans ce but, Michel révèle ses poids d'âme juste avant la mort, car il se prépare à franchir le seuil de la vie, donc il apprend une dernière leçon : affronter l'opprobre et admettre, à l'époque de l'esclavage 'légal', que son grand amour fut une Noire, que la Blanche, sa femme, ne fut que la 'porteuse' de son enfant.

Dans le même but, Aglaé ressent le besoin de construire un lien d'outre-tombe avec son père, car absent de la famille durant sa vie :

La serre de Baleine faisait éclore des solidarités muettes, un réservoir infini d'échanges et de pensées parallèles. Au fur et à mesure qu'elle acquerrait les mêmes compétences de jardinier que lui (son père), ils conversaient en silence, échangeraient leurs pratiques de floraisons et de boutures, inspirées par ce qu'il aurait pu lui en dire s'il avait toujours été en ce monde. (PVSR, 43)

Elle aussi apprend des leçons utiles pour son devenir psychologique. Par exemple, une première à comprendre serait que la fidélité envers un amour passé, mais pas mort, et envers un autre, paternel, nouveau, ne s'exclue pas, au contraire : les deux viennent en complémentarité : Maram et Aglaé, les deux femmes vraiment importantes pour Michel.

Puis, une deuxième leçon : dans une famille, à côté des gens visibles il y a des gens invisibles, vivant dans la même maison, abrités par le même bâtiment. Et ceux-ci provoquent des comportements étranges à ceux visib-

les. Il s'agit de leurs souvenirs d'une importance colossale pour les gens qui sont restés. Dans la même maison familiale, les quatre personnes ont constamment cohabité : Michel, Maram, Jeanne et Aglaé et que la femme invisible a toujours influencé les décisions de l'homme de la famille.

En troisième lieu, Aglaé se rend compte qu'il y a des gens qui ressemblent aux papillons, d'un certain point de vue : comme les ailettes des papillons, ils peuvent avoir une allure terne à l'extérieur, complètement intégrés/acclimatés à leur environnement social, invisibles pour les autres, mais quand ils exposent leur intérieur, ils sont métamorphosés ; cela arrive surtout lorsqu'ils tombent amoureux : c'est alors qu'ils sont splendidement colorés, brillamment dessinés, et, en plus, très profonds dans leurs pensées, doués d'une intelligence pratique et d'une affection sans égal. Ils fleurissent comme les arbres au printemps. C'est l'image de son père, issue des cahiers, à l'opposé de ce qu'elle savait de son parent chercheur en botanique, en zoologie, en entomologie, etc., dépositaire d'un tas de connaissances scientifiques, sans doute importantes pour l'humanité, mais pas pour elle, sa fille.

6. Conclusion

Portant un titre rhématique, le roman *La porte du voyage sans retour* décrit une géographie littéraire imprégnée de souvenirs douloureux, liés à la vie privée d'un scientifique connu dans le monde académique de la France des Lumières : Michel Adanson. C'est une rétrotopie romanesque, écrite dans le but récupérateur obligatoire, décrivant la dérive sociale de Michel à l'époque de sa jeunesse quand il ne pouvait pas affronter l'opprobre - cette machine à miner le consensus. Éviter l'opprobre, c'est une acclimatation sociale ? C'est une question à laquelle le jeune homme ne trouve pas de réponse adéquate. Le jour où Michel se rend compte que la gloire personnelle n'est plus définitoire pour la vie, il laisse le passé faire irruption dans son univers intérieur ; pour le moment, il s'en retrouve bouleversé, soumis à une dernière épreuve : raconter tout à la génération suivante et donner en héritage la vérité, la seule qui compte. D'un coup, ce rendez-vous avec le passé le confronte de nouveau aux préjugés qui l'avaient isolé dans son îlot de temps personnel, vécu uniquement dans son âme. Maintenant il l'oblige à se souvenir de toutes ses années passées, qui semblaient définitivement effacées, à se rappeler des vestiges sordides et

déchirants, qui, à l'époque, lui faisaient honte. Il se donne donc pour but le devoir de se souvenir et d'écrire sur cette époque de dérapage (du point de vue social) pour essayer de rebrancher son temps personnel avec le temps d'Aglaé au moins. Ramené au régime de la mémoire et de la temporalité, il doit également affronter l'image du vrai lui-même, et cette rencontre est autant révélatrice que dévastatrice. Remémorer son âge d'or c'est vaincre, à l'époque de l'esclavage légal, les jugements préconçus concernant la femme aimée : Maram la noire. Trois sont les conclusions de notre étude concernant cette démarche herméneutique :

Prima : Exposer avec une attitude suave la 'vertu' des gens sans vertu semble être le but accusateur du personnage central qui observe avec attention comment les valeurs cardinales de la société sont dépassées ou insidieusement appliquées aux autres. Le personnage, par le sujet romanesque, raconté à prolepses, à l'aide des boucles temporelles, se propose de mettre en balance, à la fin de sa vie, les principes : la gloire personnelle vs. l'essentiel de la vie.

Secunda : Michel Adanson est un 'quémandeur' du passé. Être présent au rendez-vous avec le passé c'est se remémorer *sine ira et studio* l'expérience vécue tout comme la biographie oubliée de la Guadeloupéenne. L'écrivain se sert de l'ekphrasis afin de faire cet exercice. Allier l'herméneutique et ce trope, c'est une démarche critique heureuse, vu toutes les nuances interprétatives qu'une telle pratique est censée laisser voir.

Tertia : David Diop est très attentif à l'interaction entre les paroles et les images (iconotextualité). Dans ce but, il se sert de l'ekphrasis, car mettre en parallèle texte et tableau sert à dire l'indicible. Les sentiments s'expriment à l'aide des couleurs ; dans ce roman, l'attraction sentimentale des opposés (le Blanc et la Noire) est construite sur l'exploitation des oppositions et de la complémentarité textuelle et eidétique.

BIBLIOGRAPHIE

Texte de références :

DIOP, David, 2021. *La porte du voyage sans retour*. Paris : Seuil.

Ouvrages critiques :

BAKHTINE, Mikhaïl, 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

- CÉSAIRE, Aimé, 1947 [1939]. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Seghers.
- ECO, Umberto, 1992. *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset.
- SENGHOR, Léopold Sédar, 1964. *Liberté I, Négritude et humanisme*. Paris : Seuil.
- DJIAN, Jean-Michel, 2005. *Léopold Sédar Senghor. Genèse d'un imaginaire francophone*. Paris : Gallimard.
- LOUVEL, Liliane, 1998. *L'Œil du texte*. Toulouse : Presses Universitaires Mirail, collection « Interlangues – Littératures ».
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, 2002. *Plaidoyer pour une nouvelle approche des rapports entre la littérature négro-africaine d'expression française et le pouvoir colonial. Essai critique*. Paris : L'Harmattan.
- RICŒUR, Paul, 1980. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul, 1975. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil.

Article :

- KINDO, Aïssata Soumana, 2002. Senghor : de la négritude à la francophonie. In : *Ethiopiennes*, 2002, no. 69, *Hommage à L. S. Senghor*.

Sitographie :

- ALBIGES, Luce-Marie, 2007. Portrait d'une femme noire. In : *Histoire par l'image. HPI. Nouvel éclairage sur l'histoire*. [Consulté le 13.12.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.histoire-image.org/etudes/portrait-femme-noire>
- MONACO, Angelo Maria, 2023. Èkphrasis manzoniana. Scrittura immersiva e qualche spunto tolto alla Museologia. In : *Istituto Treccani*. [Consulté le 13.12.2023]. Disponible à l'adresse : https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Manzoni/4_Monaco.html
- VALLADARES, Hérica, 2023. Comment peindre une ekphrasis ? L'offrande à Vénus de Titien et les limites de la description. In : *La Part de l'œil*, 2023, no. 37/ dossier thématique « suspendre le temps, continuer l'espace. La division lessingienne à l'épreuve des arts », pp.82–109. [Consulté le 13.12.2023]. Disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/actualites/documents/112162_b51bfa13cfae1c3496b94a4b6eab91ed.pdf
- Le concept de *négritude* Disponible en ligne | INA [Consulté le 15.12.2023].

**DÉCISIONS CRUCIALES ET SYMBOLES
BIBLIQUES DANS *ÉLÉAZAR OU LA SOURCE ET
LE BUISSON* DE MICHEL TOURNIER**

Zsófia PAVLOVICS
Université de Debrecen

Résumé : Moïse, l'un des personnages les plus importants dans la Bible hébraïque, a inspiré de nombreuses œuvres littéraires, dont *Éléazar ou la source et le buisson* (1996) de Michel Tournier. Dans ce roman, les événements se déroulent en Irlande au XIX^e siècle et la vie du personnage principal (Éléazar, un pasteur irlandais), ressemble grandement à celle de Moïse. Tournier emprunte à la Bible plusieurs éléments et symboles comme la source, le buisson et le serpent. Le livre peut être considéré comme un roman mythologique réécrivant et actualisant un mythe ancien, mais aussi comme un roman d'apprentissage, car il permet de suivre l'évolution des réflexions d'Éléazar sur le monde et sur lui-même.

Mots-clés : Michel Tournier ; la Bible ; Moïse ; roman mythologique ; roman d'apprentissage.

Crucial decisions and biblical symbols in Michel Tournier's *Éléazar ou la source et le buisson* – abstract: The story of Moses, one of the most important characters in the Hebrew Bible, inspired several literary works including *Éléazar ou la source et le buisson*, written by Michel Tournier in 1996. The events of this novel take place in 19th century Ireland and the life of the main character (Éléazar, an Irish pastor) strongly resembles that of Moses. Tournier applies several elements and symbols of biblical origin including the spring, the bush and the snake. The book can be interpreted as a mythological novel as it is the rewriting and actualization of an ancient myth, but it can also be understood as a Bildungsroman because the reflections of Éléazar about both the world and his own life are of crucial importance.

Keywords: Michel Tournier; the Bible; Moses; bildungsroman; contemporary French novel.

1. Moïse dans l'Ancien Testament

Moïse est le plus grand prophète d'Israël, le précurseur du Christ, il est considéré comme l'auteur de la Torah. Les derniers livres du Pentateuque contiennent des éléments biographiques qui nous renseignent sur les faits suivants : Moïse a été caché à sa naissance pour qu'il échappe à la sentence de mort frappant tous les nouveau-nés mâles et plus tard il a été recueilli par la fille du Pharaon (Ex 2,1–6). Quand il était déjà adulte, il a tué un Égyptien qui voulait tuer un Hébreu et ensuite, il devait s'enfuir (Ex 2,11–15). Il a reçu sa mission de la voix qui sort d'une boisson ardente (Ex 3,1–6), il est revenu en Égypte avec Aaron et a accompli des miracles qui sont autant de plaies pour les Égyptiens (Ex 7,8–13,16) et qui sont suivis par le passage de la mer Rouge (Ex 14,16) et la marche dans le désert (Ex 15, 22). Ensuite, Moïse a reçu le Décalogue et l'alliance entre Yahvé et Israël a eu lieu (Ex 19,3–8). L'histoire de Moïse se poursuit par les conquêtes territoriales (Nb 21,1–3) (Nb 21,21–35) (Nb 2,26–37) (Nb 3,1–11). Il est mort sur le mont Nébo, au seuil de la Terre promise où il lui était refusé d'entrer (Dt 34,4–5).

2. Michel Tournier et la tradition biblique

La carrière d'écrivain de Michel Tournier commence dans les années 1960. Son premier grand succès, le roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967), s'inspire de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. L'œuvre de Tournier s'inscrit dans le prolongement de la tradition réaliste-naturaliste se caractérisant par l'observation, la curiosité envers le monde. En même temps, elle se démarque de cette tradition par son ouverture à la métaphysique, à la rêverie poétique et à la mythologie. L'engagement philosophique de l'auteur entraîne la lucidité, mais grâce à son attachement à l'expression d'une vision du monde touchant au cosmique, au sacré, à l'absolu, il n'exclut pas l'imagination. Dans cet univers imaginaire et romanesque personnel se mêlent la méditation philosophique,

la fiction, le plaisir du conteur et le lyrisme. L'héritage composite de l'auteur descendant du roman traditionnel et s'éloignant plus ou moins de celui-ci renvoie à plusieurs directions littéraires : le « naturalisme métaphysique » qui accentue le rapprochement entre philosophie et littérature, la « littérature de transfiguration » qui veut découvrir dans le réel ce qui le transcende et le justifie, le « récit poétique » qui mêle le réel à une rêverie transfiguratrice (PENTELIUC-COTOȘMAN 2011 : 95). Selon PENTELIUC-COTOȘMAN, l'œuvre de Tournier se caractérise comme

[...] une vaste entreprise d'écriture-lecture-réécriture qui, tout en se greffant sur des textes antérieurs et en réinterprétant des mythes et des histoires que tout le monde connaît, fonde une œuvre originale [...] dont les parties différentes [...] s'appellent et se répondent à distance et composent à un jeu d'allusions et d'anticipations, de retours et de reprises, un formidable système de reflets et d'échos. [...] Essentiellement intertextuelle, [...] une permanente construction-déconstruction-reconstruction de la matière vive que l'écrivain secrète du plus profond de son être. (PENTELIUC-COTOȘMAN 2011 : 91–92)

En étudiant la réception des œuvres de l'auteur, Petr KYLOUŠEK (2004 : 24) souligne que la « logique de l'imaginaire » et « l'horizon métaphysique ou religieux de l'existence » ont été considérés par la critique comme les plus marquants et originaux parmi les aspects de ses romans. En ce qui concerne l'opinion de l'auteur lui-même, Tournier a souvent déclaré que pour lui, le mythe était une manière d'énoncer des idées et des concepts philosophiques sous forme littéraire (KYLOUŠEK *ibid.* : 26). KYLOUŠEK fait référence à Arlette Bouloumié qui constitue « une sorte de système *sui generis* » de Tournier et justifie l'approche de BOULOUMIÉ en disant que « [...] les mythes n'existent qu'en tant qu'éléments constitutifs d'un système – la mythologie, qu'il s'agisse d'une mythologie « personnelle » ou bien – et souvent en même temps – d'un système structuré de représentations archétypales ou tout simplement culturelles » (*ibid.*).

KYLOUŠEK (2004 : 15) constate que l'innovation originale des romans tournériens réside dans le lien qui y existe entre la forme romanesque et le mythe. Il évoque plusieurs auteurs et leurs œuvres pour montrer que

Tournier n'était pas le seul à s'inspirer des mythes ou à utiliser des allusions mythologiques mais il y ajoute que le cas de Michel Tournier est différent. Il donne l'explication suivante :

Car la dimension mythique de ses romans, loin d'être secondaire, dérivée, fortuite, constitue l'essence même de son écriture au point que l'on ne peut pas la traiter comme une simple intrusion, présence ou usage d'éléments mythologisants. En effet, il ne s'agit pas seulement de la manifestation de l'inconscient de l'auteur ou d'une charpente structurant le sens symbolique ou allégorique du texte [...], même si, d'autre part, ces éléments sont aussi présents. Autrement dit, les romans mythologiques de Michel Tournier non seulement renvoient aux mythes et aux mythologies, ils les génèrent, ils se constituent en mythes littéraires. (KYLOUSEK *ibid.*)

Tournier se nourrit souvent de la tradition biblique, comme par exemple dans les romans suivants : *Le Vent Paraclet* (1977), *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), *Les Rois Mages* (1983), *Le Tabor et le Sinaï* (1988), *Éléazar ou la source et le buisson* (1996). Ces œuvres peuvent être considérées comme des romans mythologiques car, comme le dit KNOSOVÁ (2021 : 17), le mythe littéraire « est la transformation du mythe à un récit » et « sert comme une narration compréhensible, accessible et captivante. Par conséquent, le destinataire reflète la réalité de façon par laquelle il la comprend, il représente sa propre interprétation du mythe ». Si nous étudions le mythe littéraire, nous devons mentionner une autre notion aussi, celle du roman mythologique, considéré comme « une réécriture du mythe, de l'histoire ou d'une légende qui se caractérise par une certaine actualisation dans la perception de l'auteur et même du lecteur » (KNOSOVÁ 2021 : 18).

3. *Éléazar ou la source et le buisson* de Michel Tournier

3.1. *Choix auctoriaux*

Dans *Éléazar ou la source et le buisson*, Tournier s'inspire de l'Ancien Testament. Pendant un entretien fait par Marianne PAVOT, publié sur le site

de L'Express, il a dit : « Il n'y a pas de doute, c'est dans la Bible que je trouve le plus d'inspiration. » Il raconte également comment le roman d'un autre auteur a contribué à l'écriture de son œuvre :

Eléazar est né d'une question que je me suis posée il y a trois ans quand a paru le *Moïse* d'André Chouraqui. Au moment de l'épisode capital où Moïse se voit refuser le droit d'entrer en terre promise, Chouraqui s'exclame en substance : « C'est un scandale, ça fait des millénaires que les rabbis et les théologiens se demandent pourquoi Moïse n'a pas pu accéder à la Terre promise, pourquoi Yahweh a commis une telle injustice à l'égard de son prophète numéro un ! » Ça m'a intéressé, j'ai tout lu sur Moïse. (PAYOT 2001)

En ce qui concerne le choix du lieu de l'histoire, Tournier a opté pour l'Irlande pour une raison particulière : c'est un pays où l'on retrouve côte à côte des catholiques et des protestants. Le personnage principal quitte son pays natal pour vivre en Amérique, lui et sa famille arrivent en Californie mais pour y arriver ils doivent traverser le désert. Tournier explique ce choix auctorial ainsi :

Comment comprendre Moïse ? En faisant comme lui, en traversant le désert. Si vous restez en Irlande, vous ne comprendrez rien à la Bible. Les gens qui vivent dans la verdure, la pluie, les sources, l'eau, les marais et la tourbe, sont aux antipodes de la Bible. La Bible est un livre de désert, de sable. (PAYOT *ibid.*)

3.2. *Éléazar et Moïse*

Même si l'histoire se déroule en Irlande et en Amérique au XIX^e siècle, le lecteur peut voir les ressemblances entre la vie du prophète et celle du pasteur irlandais. Tous les deux deviennent meurtriers sans le vouloir quand ils essaient de sauver un innocent. Moïse a tué un Égyptien qui battait un Hébreu, Éléazar a tué le propriétaire d'un troupeau de moutons qui était en train de battre son berger. Dans l'histoire de l'Exode les dix plaies sont de grande importance car sans celles-ci, les Israélites n'auraient pas pu quitter l'Égypte : eau en sang, grenouilles, moustiques, taons, peste, ulcères, grêle,

nuées de sauterelles, ténèbres, mort des premiers-nés. Dans le roman, à l'époque où Éléazar quitte son pays, ce sont les Irlandais qui souffrent pour les raisons suivantes : pauvreté, famine, mildiou de pommes de terre, épidémies. Le nombre 40 apparaît dans l'Ancien Testament et dans le roman aussi. Moïse devait passer 40 jours sur le mont Sinaï avant de recevoir la Loi de la part de Dieu. Éléazar devait faire un voyage de 40 jours en bateau pour arriver en Amérique. Tous les deux doivent faire des choix. Moïse devait choisir entre le peuple Juif et Dieu, Éléazar doit faire un choix entre la source et le buisson, Jésus et Moïse, le catholicisme et le protestantisme. Ils doivent mourir tous les deux et les circonstances de leur mort sont également semblables. Moïse est mort avant l'arrivée au Canaan car il lui était interdit d'y entrer. Éléazar est mort avant son arrivée en Californie.

3.3. Valeurs de l'individu dans l'histoire d'Éléazar : liberté, foi, espérance

Dans son analyse, Ivana KNOSOVÁ souligne trois valeurs de l'individu qui se trouvent dans les romans de Michel Tournier, y compris *Éléazar ou la source et le buisson* : la liberté, la foi, l'espérance. Nous pouvons dire que la liberté a plusieurs significations pour Éléazar. Premièrement, il veut quitter son pays natal pour fuir les "dix plaies" et vivre dans un pays où il ne doit pas faire face aux mêmes difficultés. Deuxièmement, il veut vivre ailleurs pour se débarrasser de la culpabilité due au meurtre. Troisièmement, la liberté signifie également une liberté de décision. Pour illustrer cette idée, KNOSOVÁ prend l'exemple du voyage :

Tout d'abord, tous les Irlandais ont voyagé ensemble avec le chef de convoi *Macburton*. Néanmoins, Éléazar n'est pas satisfait et il s'est décidé à se libérer de la direction [...]. La décision d'Éléazar représente la possibilité séculaire ancrée dans la mythologie (non seulement chrétienne) qu'une décision contient la liberté. (KNOSOVÁ 2021 : 47)

La foi est un élément essentiel tout au long du roman. Quand Éléazar était encore enfant, il séjournait souvent dans l'atelier d'un ébéniste et comptait bien entrer en apprentissage chez lui mais après la mort de celui-ci, son père lui a choisi un autre métier : il avait rencontré un éleveur du voisinage qui

cherchait un berger. Tout en travaillant comme berger, Éléazar participait régulièrement à l'instruction religieuse des jeunes organisée par le pasteur du village. Les épisodes bibliques et les paraboles évangéliques lui touchaient le cœur et l'ont conduit à une décision cruciale :

Il se retrouvait dans le bon pasteur qui abandonne tout son troupeau pour partir à la recherche de la brebis perdue. Il lui parut bientôt naturel de passer des bêtes aux hommes, et de répondre à une vocation religieuse que son métier de berger avait en quelque sorte pressentie. (TOURNIER 1996 : 17)

En tant que pasteur protestant, Éléazar lit souvent des textes bibliques, il y cherche la solution au temps des difficultés, il fait confiance à Dieu, il s'intéresse à Moïse et à Jésus, il apprend à ses enfants l'amour de Dieu. Les lois et les traditions de sa religion sont toujours importantes pour lui, il vit conformément à celles-ci dans toute situation : il prie régulièrement, respecte le jour du repos, chante des cantiques religieux avec sa femme et ses enfants. Sa femme est catholique et selon KNOSOVÁ, elle « [...] incarne le vécu le plus intérieur de la foi. Elle prend pour époux un homme du culte protestant, elle doit quitter ses rites, même une certaine somptuosité du culte catholique, mais elle reste fidèle aux valeurs catholiques, à son éducation » (KNOSOVÁ 2021 : 49). La foi est un élément central et aide à construire une cohésion dans leur famille.

La vie du personnage principal est pleine de difficultés mais cela ne signifie pas qu'il se laisse envahir par le désespoir. Quand il se trouve dans une situation grave, il tente de trouver une solution. Son espoir vient surtout de sa famille et de sa foi. KNOSOVÁ (2021 : 50) souligne l'importance de Cora qui est la fille d'Éléazar. Le père devait choisir entre la vie ancienne en Irlande et une nouvelle vie en Amérique, il a choisi cette dernière mais il se doutait de sa décision. C'était sa fille qui l'aidait en lui montrant un bateau portant le nom *The Hope* qui signifie l'espoir. De plus, ce navire ressemblait beaucoup à celui dessiné par Cora. Éléazar interprétait cela comme un signe et s'est rendu compte qu'il avait fait un bon choix. Il cherchait son nouveau pays ensemble avec d'autres voyageurs mais un jour, quand il a changé sa direction et en a choisi une autre, plus dangereuse, son seul espoir était Dieu :

Résolument, Éléazar choisit l'embranchement sud. Dès lors, son visage et son allure changèrent. Il savait qu'il cheminait désormais seul et assumait l'entière responsabilité de sa femme et de ses enfants. Il n'avait plus comme assurance que le ciel au-dessus de sa tête et la Bible dans sa main gauche. (TOURNIER 1996 : 80)

3.4. Roman d'apprentissage et conflits des valeurs

L'œuvre de Michel Tournier peut être interprétée comme un roman d'apprentissage. Dans leurs recherches, Laïth IBRAHIM et Ayman ALSMADI étudient l'histoire et les caractéristiques de ce genre littéraire. Ils font la constatation suivante :

Depuis les Moyens Âges jusqu'à l'apparition du premier *Bildungsroman* allemand, la critique ne cesse de désigner certaines productions littéraires comme « roman d'apprentissage ». Cette désignation réunit deux entités complémentaires. Si le roman renvoie, de manière générale, à l'idée d'un récit en prose mettant en scène des personnages engagés dans des aventures réelles ou imaginaires, le mot « apprentissage » met en exergue les leçons qu'un personnage peut tirer de ces aventures. (IBRAHIM-ALSMADI 2020 : 90)

Le roman de Tournier nous raconte la vie entière du personnage dès son enfance jusqu'à sa mort. Il nous parle des décisions cruciales que le héros doit faire et les obstacles auxquels il doit faire face : les difficultés de son enfance, son choix entre le protestantisme et le catholicisme, son mariage, la fuite après le meurtre, les choix qu'il doit faire pendant son voyage en Amérique. Dans l'œuvre, le voyage est physique et spirituel en même temps. Le personnage principal cherche à la fois sa terre promise qui est la Californie et son identité. Concernant les romans de Michel Tournier, PENTEIUC-COTOȘMAN tire la conclusion suivante :

C'est le moi en fait qui s'affirme de plus en plus comme le véritable but de la quête tournérienne, focalisée désormais sur le dualisme et les conflits intimes, sur les découvertes et les métamorphoses du moi, sur son rapport au monde et à son image. Le récit se recentre sur le problème de l'image de

soi et sur la lutte intérieure du moi tiraillé entre ses tendances contradictoires et conscient du choix qu'il doit faire entre les valeurs charnelles [...] et les valeurs spirituelles [...] qu'il assume. (PENTELIUC-COTOŞMAN 2011 : 101)

Dans le roman apparaissent non seulement des valeurs mais aussi des conflits de valeurs, autrement dit, « des combats intérieurs des individus » (KNOSOVÁ 2021 : 41). Pour Éléazar et sa famille, la religion chrétienne est très importante. Selon KNOSOVÁ, le meurtre du propriétaire d'un troupeau de moutons par Éléazar cause également un conflit de valeurs :

Nous voyons un homme détruit par son acte épouvantable. L'homicide, bien qu'il soit involontaire, change tous les domaines de la vie humaine comme nous le voyons chez le pasteur Éléazar. Par son acte du meurtre, il a trahi toutes les valeurs reconnues à présent. (KNOSOVÁ 2021 : 44)

Le personnage principal rencontre un autre conflit de valeurs pendant son voyage sur l'océan. Parmi les voyageurs se trouvaient des malades qui souffraient à cause de l'épidémie et beaucoup d'entre eux sont morts pendant le voyage. Leurs corps ont été jetés dans l'eau. Éléazar faisait des prières pour les morts mais une fois il a vu quelque chose d'extraordinaire. Devant lui étaient trois corps sur lesquels il devait prier et qui, ensuite, devaient être immergés mais tandis qu'il priait sur le second, Éléazar s'est aperçu que quelque chose bougeait sous la toile à voile. Il allait donner l'alerte et appeler à l'aide mais l'homme que tout le monde croyait mort lui a fait signe de se taire et lui a dit de le laisser partir. Comme nous pouvons lire dans le roman, « Éléazar se tut en effet, mais plus par saisissement que par sa propre volonté. Le corps disparut dans les flots gris, et Éléazar endura le remords de s'être rendu complice d'un suicide » (Tournier 1996 : 60).

Le troisième conflit de valeurs a conduit Éléazar à prendre une grande décision. Après l'ancrage, il a commencé son voyage en Amérique avec les autres voyageurs car ils étaient plus en sécurité ensemble. Un samedi, Éléazar s'est opposé vivement au chef du convoi, Macburton, sur un point capital à ses yeux. Pour Éléazar, il était évident qu'ils allaient se reposer le lendemain mais Macburton n'était pas du même avis. Les deux présentaient des arguments différents. Selon Macburton, « il n'y avait pas un jour à

perdre si l'on voulait franchir les Rocheuses avant les premières neiges » (Tournier 1996 : 76). Éléazar argumentait en citant la Bible : Tu travailleras six jours, mais tu te reposeras le septième jour, même au temps du labourage et de la moisson (Exode, XXXIV, 21). Le conseil des sages a décidé de continuer la marche, l'un d'eux a constaté que marcher ne constitue pas un véritable travail et « qu'il n'y a donc pas d'impiété à poursuivre la route le dimanche » (Tournier 1996 : 77). Macburton a accepté la décision mais a proposé d'organiser un service religieux avant le départ. Le roman nous renseigne sur les émotions d'Éléazar et les conséquences de ces événements : « Éléazar dut s'incliner, la mort dans l'âme. Le soir, pour la première fois, il confia à sa famille son intention de se séparer du convoi et d'emprunter un itinéraire différent » (*ibid.*).

3.5. *Phénomènes sociaux : le pèlerinage et la solitude*

Éléazar ou la source et le buisson se base sur l'histoire d'un voyage. Comme le remarque KNOSOVÁ, « Les voyages sont étroitement liés aussi à la foi – soit à la foi en dieu (ex. le christianisme, l'islamisme), soit à la foi en valeurs » (KNOSOVÁ 2021 : 53). Dans le cas d'Éléazar, il s'agit à la fois d'une foi en Dieu et d'une foi en valeurs. Pendant le voyage, il garde sa foi en Dieu, il est chrétien, pasteur, voit les points communs entre sa propre vie et celle de Moïse. En même temps, son voyage se base sur sa foi en valeurs comme la liberté car il quitte son Irlande natale pour commencer une nouvelle vie sans la culpabilité due au meurtre. Parmi les phénomènes sociaux présents dans le roman de Michel Tournier, KNOSOVÁ mentionne le voyage, le pèlerinage, la solitude. Selon elle, c'est le pèlerinage qui apparaît dans l'histoire d'Éléazar et de sa famille :

[...] nous voyons la quête de la Terre Promise. Tous les quatre sont les pèlerins qui quittent leur pays natal pour trouver la fortune, le bonheur ou bien le paradis. Ils n'hésitent pas à sacrifier leur confort, leur maison et d'autres liens avec l'Irlande pour suivre leur Dieu en espérant la récompense sous forme d'une terre promise – la Californie. (KNOSOVÁ 2021 : 54)

Dans le roman, le voyage est lié à la solitude de plusieurs points de vue. Premièrement, il s'agit d'une solitude plus générale : « Les émigrants irlandais étaient nombreux et c'étaient les vieux et malades qui étaient obligés de rester, de rester seuls » (KNOSOVÁ 2021 : 55). La solitude est aussi présente à un niveau individuel : Éléazar commence le voyage avec les autres voyageurs mais le finit seul car à un moment donné, il décide de prendre la direction sud tandis que les autres voyageurs continuent leur chemin vers le nord. Cela signifie une solitude au sens figuré et une solitude physique également. D'une part, après avoir quitté le convoi, il est le seul responsable de sa famille, de ses décisions. D'autre part, le chemin choisi est dangereux ce qui signifie qu'il n'y a pas d'autres voyageurs autour de lui, il n'y a même pas de villes, seulement des Indiens et des bandits.

3.6. Symboles bibliques dans le roman tournierien

Pour finir, voyons quels sont les symboles bibliques les plus importants qui se trouvent dans le roman et comment ils apparaissent dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Le titre du roman contient déjà deux symboles : la source et le buisson. La source, ou autrement dit, l'eau en général fait son apparition dans l'Ancien et le Nouveau Testament aussi. Le jardin d'Eden possédait quatre fleuves (Gn 2,10–14), la Terre Promise était riche en sources (Dt 8,7), Isaïe parlait des sources du salut (Is 12,3). Le Nouveau Testament montre que l'eau est importante dans la vie de Jésus dès le début de son ministère jusqu'à la fin de sa vie terrestre. Le texte parle du baptême de Jésus qui est arrivé au Jourdain par Jean (Mt 3,13–17). L'eau est aussi liée aux miracles et au pouvoir de Jésus. Une fois quand il était dans une barque avec ses disciples, une grande agitation s'est faite dans la mer, la barque était couverte par les vagues et les disciples se sont effrayés. Leur Maître a apaisé la tempête et les disciples se demandaient : « Quel est celui, que même les vents et la mer lui obéissent ? » (Mt 8,28–27) Un autre miracle s'est produit quand Jésus marchait sur les eaux (Mt 14,22–33). Jésus est lui-même l'eau vive comme il l'annonçait à la femme samaritaine qu'il a rencontrée au puits de Jacob. L'eau est significative au moment de la mort de Jésus : comme Jésus était déjà mort, les soldats romains n'ont pas brisé ses jambes mais l'un d'eux a percé son côté d'où sont sortis du sang et de l'eau qui symbolisaient la fécondité rédemptrice de la

mort du Christ (Jn 19,33–34). Dans le roman de Tournier, l'eau symbolise le Nouveau Testament et Jésus.

Le buisson, l'autre symbole présent dans le titre du roman, figure seulement dans l'Ancien Testament quand un ange de Dieu est apparu à Moïse dans une flamme de feu du milieu d'un buisson (Ex 3,1–6). Éléazar trouve également un buisson pendant la traversée du désert et même s'il n'attend aucune parole de sa part, il lui évoque l'histoire du prophète.

Bien que le troisième symbole, le serpent ne soit pas indiqué dans le titre, il apparaît dans le roman et dans la Bible. Il possède plusieurs significations. Dans la Genèse, il symbolise la tentation et le péché car c'est un serpent qui tente Adam et Ève à pécher. Dans l'Exode, il est signe de protection et de la toute-puissance du Dieu d'Israël (Ex 4,1–5). Quand Moïse réclame à plusieurs reprises la sortie de son peuple de l'esclavage à Pharaon, une bataille de magie est alors engagée au cours de laquelle le bâton de son frère Aaron se métamorphose en serpent et affronte les autres bâtons des magiciens du Pharaon, eux-mêmes devenus serpents par la ruse de ces derniers. Mais le serpent d'Aaron engloutit tous les autres, signe de protection et de la toute-puissance du Dieu d'Israël. Dans le Livre des Nombres, le serpent est un animal par qui l'on revit (Nb 21,4–9). Le peuple juif errant dans le désert, après esclavage en Égypte, récriminait contre Dieu et Moïse : « Pourquoi nous avez-vous fait monter d'Égypte pour mourir en ce désert ? Car il n'y a ni pain ni eau ; nous sommes excédés de cette nourriture de famine » (Nb 21,5). Ainsi, Dieu a envoyé contre le peuple des serpents brûlants et beaucoup sont morts de leurs morsures. Dieu a sauvé les survivants repentants en disant au prophète : « Façonne-toi un Brûlant que tu placeras sur un étendard. Quiconque aura été mordu et le regardera restera en vie » (Nb 21,8). Le serpent apparaît également dans le Nouveau Testament où il symbolise la guérison (Mc 16,16–18) et sert de métaphore de mauvaises intentions. Dans le roman de Tournier, l'importance du serpent est annoncée déjà dans le deuxième chapitre : « Dans l'esprit d'Éléazar, le reptile prit bientôt la valeur d'un être fantastique et lourd de symboles » (Tournier 1996 : 19). C'est le même chapitre qui raconte que le héros trouve « une canne dont le fût affect[e]

la forme d'un serpent et la poignée celle d'une tête de boa » (*ibid.*). Le serpent apparaît également dans un autre épisode du roman : Éléazar traverse le désert avec sa famille pour arriver en Californie. L'animal est caractérisé comme le vivant naturel, le totem et l'incarnation animale du désert (Tournier 1996 : 82–83). Pendant ce voyage, le fils d'Éléazar est piqué par un serpent. Mathilde BATAILLÉ constate les liens suivants entre la Bible et cet épisode du roman :

C'est pourtant un autre serpent qui sauve l'enfant d'une mort certaine. Un peu plus tard, la famille croise la route d'une tribu d'Indiens dont le chef se nomme Serpent d'Airain. Celui-ci guérit Benjamin d'un seul regard. Son regard fixe et ses paupières qui ne se ferment pas lui valent sa ressemblance avec le serpent. Le pouvoir guérisseur de son regard justifie le surnom biblique du personnage [...]. Le roman en effet accorde une place majeure au motif et valorise l'ambivalence même du serpent, qui apparaît tour à tour « horrible et magnifique ». (BATAILLÉ 2014 : 381)

4. Conclusion

Le roman de Michel Tournier s'inspire surtout de l'Ancien Testament, il peut être caractérisé comme la réécriture de l'histoire de Moïse. Le roman s'organise autour des tournants de la vie du personnage principal. Le voyage est un élément central de l'œuvre : il s'agit à la fois d'un voyage physique et d'un voyage spirituel. Le roman nous permet de connaître deux époques et deux cultures en même temps et nous présente leurs personnages réels ou fictifs. En lisant le livre, le lecteur apprend beaucoup sur le passé du peuple juif, les problèmes des Irlandais du XIX^e siècle, les difficultés concernant l'émigration en Amérique. L'œuvre l'incite également à découvrir les points communs entre sa propre vie et la Bible, voir comment cette dernière peut l'aider à prendre de bonnes décisions.

BIBLIOGRAPHIE

- La Bible de Jérusalem*. 1998. Paris : Éditions du Cerf.
- BATAILLÉ, Mathilde, 2014. «Horrible et magnifique» : La figure du serpent dans l'œuvre de Michel Tournier. In : *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié – Cahier XXXVI*, pp. 371–381. Angers : Presses universitaires de Rennes. [Consulté le 24.11.2023]. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pur/28435>
- IBRAHIM, Laïth, ALSMADI, Ayman, 2020. Le roman d'apprentissage européen : un genre littéraire ? In : *Synergies Europe* 15, pp. 85–97. [Consulté le 01.12.2023]. Disponible à l'adresse : https://gerflint.fr/Base/Europe15/ibrahim_alsmadi.pdf
- KNOSOVÁ, Ivana, 2021. *L'actualité de différents mythes à travers l'œuvre de Michel Tournier*. Brno : Université Masaryk. [Consulté le 20.11.2023]. Disponible à l'adresse : https://is.muni.cz/th/jkxhu/dp_knosova_final.pdf
- KYLOUŠEK, Petr, 2004. Roman mythologique. In : KYLOUŠEK, Petr. *Le roman mythologique de Michel Tournier*. Vyd.1. V Brně : Masarykova univerzita, 2004, pp. 14–27. [Consulté le 01.12.2023]. Disponible à l'adresse : <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/123454.pdf>
- PAYOT, Marianne, 2001. Michel Tournier : *entretien*. [Consulté le 01.10.2023]. Disponible à l'adresse : https://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier_799655.html
- PENTELIUC-COTOȘMAN, Luciana, 2011. L'écrivain dans le miroir de la littérature ou comment situer Michel Tournier. In : *Écho des études romanes*. 7(1), pp. 91–102. [Consulté le 01.11.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.eer.cz/pdfs/eer/2011/01/06.pdf>

Source :

TOURNIER, Michel, 1996. *Éléazar ou La Source et le Buisson*. Paris : Éditions Gallimard.

GUILLEVIC EN HONGRIE

Ildikó SZILÁGYI
Université de Debrecen

Résumé : Le présent article s'interroge sur la réception de Guillevic en Hongrie. Dans un premier temps, les traductions hongroises de ses œuvres (parues dans des revues littéraires, dans des anthologies et en recueil) sont passées en revue. Ensuite, son activité de traducteur de la poésie hongroise et sa théorie de traduction poétique sont brièvement évoquées. Une place importante est accordée aux études et aux comptes rendus consacrés à son œuvre, mais aussi aux poèmes hongrois contemporains dans lesquels son influence poétique se fait sentir.

Mots-clés : traduction poétique ; réception ; Guillevic ; Gorilovics ; Somlyó.

Guillevic in Hungary – abstract: This article questions the reception of Guillevic in Hungary. Firstly, the Hungarian translations of his works (published in literary journals, in anthologies and in collections) are reviewed. Then, his activity as a translator of Hungarian poetry and his theory of poetic translation are briefly mentioned. An important place is given to studies and reviews devoted to his work, but also to contemporary Hungarian poems in which his poetic influence is felt.

Keywords: poetic translation; reception; Guillevic; Gorilovics; Somlyó.

1. Introduction

Guillevic est l'un des poètes français contemporains les plus connus à l'étranger : ses poèmes sont traduits « dans une cinquantaine de langues » (GUILLEVIC 2007 : 135). Et Guillevic est l'un des poètes français contemporains les plus connus, les plus traduits en Hongrie. Malgré cela, il n'existe pas

encore d'ouvrage de synthèse sur sa réception hongroise. Nous tenterons ici de poser quelques jalons, en parcourant les étapes les plus importantes, dès 1948 (la première apparition de son nom dans la presse culturelle) jusqu'à nos jours. Notre présentation s'inscrit principalement dans le prolongement des travaux réalisés par György Somlyó (1920–2006) et Tivadar Gorilovics (1933–2014), les deux critiques littéraires qui ont fait le plus pour faire connaître l'œuvre de Guillevic en Hongrie.

György Somlyó est poète et critique littéraire, l'ami intime et le traducteur le plus important de Guillevic qui devient à son tour le traducteur des poèmes de SOMLYÓ (1965, 1974). Tivadar Gorilovics (1933–2014)¹ est le co-traducteur ou le « complice » de Guillevic lors de la traduction-adaptation de nombreux poèmes du livre *Mes poètes hongrois* (GUILLEVIC 1977 : 27).² Il est l'organisateur du colloque à l'occasion du centenaire de la naissance de Guillevic en 2007 et rédacteur du recueil d'études, intitulé « A mi francia költőnk, Guillevic » [Notre poète français, G.], fournissant une documentation d'une immense richesse sur Guillevic (poète et traducteur). Il est à noter que ce titre, mis entre guillemets, est emprunté à Somlyó,³ de même la longue étude de T. GORILOVICS (2009b : 16–78) présentant « l'aventure hongroise de Guillevic » est dédiée à la mémoire de Somlyó, disparu quelques années plus tôt.

2. Les traductions hongroises de Guillevic parues dans des revues

Avant même de devenir « le traducteur habituel » de la poésie hongroise, GUILLEVIC (1977 : 16), le poète, n'était pas complètement inconnu en Hongrie. La première apparition de son nom dans la presse littéraire hongroise date de 1948 : György GERA (1948 : 6) mentionne son recueil *Exécutoire*⁴ dans la revue *Kortárs*. Son nom est ensuite évoqué en 1951 par *Irodalmi Újság* dans

¹ Tivadar Gorilovics est directeur du Département de Français de l'Université de Debrecen de 1970 à 1991.

² L'édition originale date de 1967.

³ Somlyó intitule ainsi la postface du recueil de traductions *Val -vel* [Avec] (GUILLEVIC 1973 : 197–208).

⁴ Paru en 1947 chez Gallimard.

un article sur « le combat culturel français » (CRÉMIEUX 1951 : 4) ensuite en 1953 dans le Bulletin de littérature mondiale [*Világirodalmi Tájékoztató*, aux numéros 2 et 8].

Il est évident que dans les années 50, une période hostile aux lettres et aux arts où les œuvres venant de l'Occident étaient frappées d'interdit, seuls les poèmes idéologiquement acceptables pouvaient paraître en Hongrie. Il est évident aussi que « l'engagement communiste de Guillevic n'était pas étranger [...] à l'accueil que les officiels lui ont réservé » (GORILOVICS 2011 : 387) chez nous. Nous ne pouvons pas passer sous silence ce fait, d'autant moins qu'il revient constamment dans les articles, pour ne citer que les entretiens de Barna MARTHY (1960 : 2) et de György TIMÁR (1964 : 1) avec le poète.

Catholique pratiquant jusque vers 30 ans, Guillevic adhère au Parti communiste en 1942. Il a évoqué sa poésie militante, son engagement aveuglé⁵ dans son entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet (GUILLEVIC 2007 : 135). Il y « avoue, confesse que pendant les années qui ont suivi [la] guerre, le citoyen a pris (ibid., 124) le pas sur le poète ». Il pensait animer, comme tant d'autres à l'époque, « la réalisation d'une autre société », « de meilleures conditions de vie » (ibid., 125).⁶

C'est grâce aux traductions de poèmes qui commencent à paraître à partir du milieu des années 50 que les lecteurs hongrois peuvent véritablement prendre connaissance de l'œuvre poétique de Guillevic. Les deux premières traductions (faites par László Gereblyés), publiées en 1954 par *Irodalmi Újság* sont introduites par une présentation du recueil *Trente et un sonnets* de Guillevic, citant longuement la préface d'Aragon (ILLÉS 1954 : 5).⁷ Dans un climat de guerre froide, Guillevic se révolte dans ces sonnets contre l'impérialisme américain et il présente un peintre communiste d'origine russe (Boris Taslitzky). Quant à l'aventure de Guillevic vers-libriste dans le domaine du sonnet, nous avons eu l'occasion d'en parler dans l'ouvrage collectif publié en mémoire de Tivadar Gorilovics (SZILÁGYI 2016 : 259–266). Nous notons

⁵ Les recueils qui précèdent *Trente et un sonnets* (1954) – *Gagner* (1949) et *Terre à bonheur* (1952) – se situent également au niveau de cette poésie engagée.

⁶ Guillevic quitte le parti en 1980.

⁷ Les deux sonnets traduits : « Sonnet dans le goût ancien » [Szonett a régi ízlés szerint Descomps doktornak], « À Boris Taslitzky » [Boris Taslitzky-hez].

entre parenthèses que l'édition complète des sonnets de GUILLEVIC (2023), publication que nous avons annoncée comme imminente en 2015, vient de paraître, enfin, il y a quelque mois.

Les revues littéraires qui contribuent le plus à la diffusion de l'œuvre poétique de Guillevic sont *Nagyvilág*, *Élet és Irodalom*, *Korunk*, *Kortárs*, *Tiszatáj*, entre autres. *Arion*, l'almanach international de poésie (1966–1988, sous la direction de Somlyó) publie avant tout les traductions-adaptations de Guillevic, mais donne aussi régulièrement ses poèmes, traduits en hongrois, par exemple *Adossé* est présenté en 1966 en deux versions : celle de Nemes Nagy et celle de Somlyó. La place de Guillevic dans *Arion* est présentée en détail en appendice IV par GORILOVICS (2009a : 75–78), nous n'y reviendrons pas. Il est naturel qu'*Arion* publie en français les traductions de Guillevic, il est plus surprenant que la revue *Nagyvilág* en publie également deux : un poème de Juhász (1960/9) et un poème d'Ady (1977/3).

C'est *Nagyvilág*, la revue de la littérature mondiale qui publie le plus de traductions (1959/4, 1960/9, 1962/2, 1964/4, 1966/10, 1970/5, 1972/5, 1973/4, 1974/4, 1977/3, 1977/3, 1978/11, 1980/4,⁸ 1983/3, 1983/4, 1987/8, 1990/11,⁹ 1992/9, 2009/12). À l'époque, on voit en Guillevic, « vu ses qualités de poète et sa notoriété croissante », « une sorte d'intercesseur auprès des instances de consécration de la littérature mondiale » (GORILOVICS 2011 : 386). Miklós SZABOLCSI (1970 : 146), faisant le bilan des quinze premières années de la revue *Nagyvilág*, reconnaît que la présence significativement plus fréquente de Guillevic que celle de ses confrères est due au fait qu'il soit considéré comme « le connaisseur et le propagateur de la littérature hongroise ».

Le journal hebdomadaire *Élet és Irodalom* (1958/12, 1960/32, 1960/40, 1963/34, 1964/24, 1964/33, 1966/34) publie également des traductions, mais le nom de Guillevic y revient encore plus souvent dans des entretiens avec le poète lui-même (1960/33, 1964/27, 1966/43, 1984/21) ou avec des auteurs hongrois comme Illyés (1964/4), Füst (1964/13), Weöres (1964/35) et Somlyó (1965/46).

⁸ Poètes français sur Attila József (Tristan Tzara, Rousselot, Guillevic, Jean-Luc Moreau).

⁹ Il s'agit de poèmes de Somlyó, dans la traduction de Guillevic.

Les revues *Korunk*, *Kortárs*, *Tiszatáj*, *Magyar Műhely*, *Partium*, *Látó*, *Pannonhalmi Szemle*, *Néző • Pont*, *Holmi* ne publient que quelques traductions.

Korunk (1964/6, 1970/1)

Kortárs (1962/12, 1971/8)

Tiszatáj (1960/5, 1961/1)

Magyar Műhely (1966/16–17, 1967/18)

Partium (1992/1)

Látó (1997/7)

Pannonhalmi Szemle (2002/2)

Néző • Pont (2008/10–11)

Holmi (2014/10)

www.irodalmijelen.hu (2014)¹⁰

Les portraits et les caricatures de Guillevic que nous trouvons dans des revues comme *Nagyvilág* (1970/7, 1978/11) et *Élet és Irodalom* (1963/40, 1966/43) montrent également la popularité du poète.

3. Les traductions hongroises de Guillevic parues dans des anthologies

Guillevic apparaît déjà en 1958 dans les *Poètes français d'aujourd'hui*, présentés par László DOBOSSY (1958 : 177–183). En revanche, *L'anthologie des poètes français*, publiée en deux volumes ne va pas au-delà de Robert Desnos (LAKITS et al. 1962). Ni *Oui-dire* de György SOMLYÓ (1971), présentant trente-six nouveaux poètes français, ni *La visite* de Krisztina TÓTH (1995), présentant trente et un poètes français contemporains, ni l'anthologie des poètes français publiée en 1999 (SZABICS-KARAFIÁTH 1999) ne contiennent aucun poème guillevicien.

Guillevic apparaît en revanche dans plusieurs recueils de traductions. En Hongrie, il est tout à fait naturel que les meilleurs poètes, presque sans exception, accomplissent une œuvre importante de traduction, et il est habituel

¹⁰ Le site reproduit le poème guillevicien *Le matin* dans la traduction de Somlyó. C'est d'ailleurs le seul sonnet de Guillevic inséré par SOMLYÓ (1991 : 584) dans son anthologie *Sonnet. Clé d'or*.

qu'ils réunissent en volume leurs traductions (cette tradition n'existant pas en France). Nous pouvons citer les recueils de traductions de Gyula ILLYÉS (1963), contenant cinq poèmes de Guillevic, celui de István TÓTH (1969), avec dix-huit poèmes, de László GEREBLYÉS (1971), avec neuf poèmes, de György RÓNAY (1973), avec treize poèmes et de György SOMLYÓ (1995) avec quinze poèmes.

4. Les traductions hongroises de Guillevic parues en recueil

C'est György Somlyó qui publie en 1962 un premier choix de poèmes de Guillevic (avec introduction), tirés des recueils publiés jusqu'à cette date. Le titre *Föld és víz* [Terre et eau] se réfère au recueil *Terraqué* (1942) qui est, d'après GUILLEVIC (2007 : 127), « [son] fondement, [sa] base ». C'est d'ailleurs le tout premier recueil de traductions de Guillevic publié à l'étranger. Le livre richement illustré (par László Bartha) contient quatre-vingt-neuf poèmes, traduits par neuf traducteurs, dont Somlyó, Rónay, Illyés, mais aussi Ágnes Nemes Nagy et László Lator. Il est présenté par György TIMÁR (1963 : 1) dans *Élet és Irodalom* et par Péter KUCZKA (1963 : 628–629) dans *Kortárs*. György RÓNAY (1963 : 432–438) en parle également dans son article sur les « Nouvelles traductions de György Somlyó ». Nous ne citerons que quatre vers du recueil, « peut-être les plus beaux », selon le compte rendu de Péter PÓR (1964 : 1244). Il s'agit d'un extrait du long poème, *De ma mort* [Halálomról] dans la traduction d'Illyés (GUILLEVIC 1962 : 187).

Je t'écoute, prunier.

Dis-moi ce que tu sais
Du terme qui déjà
Vient se figer en toi.

Hallgatlak, szilvafa. Mondd,

Mit tudsz ama végső
Napról, mely máris
Hidegül benned.

Un deuxième choix de poèmes, cette fois traduit intégralement par Somlyó, est publié en 1973 (GUILLEVIC 1973). Le titre *Val, -vel* se réfère à *Avec* qui n'est que l'un des sept recueils¹¹ d'où les poèmes traduits sont tirés. Ce titre inhabituel a retenu l'attention d'un linguiste, József TOMPA (1978 : 274) aussi qui s'y intéresse du point de vue des changements de catégories grammaticales dans le hongrois contemporain. Les comptes rendus de ce deuxième recueil de traductions sont publiés dans *Élet és Irodalom* (par György TIMÁR (1973 : 10) et dans *Jelenkor* par Ede SZABÓ (1975 : 761–762).

Un troisième choix de poèmes de Guillevic est publié en 1978 en Roumanie, rédigé, préfacé et traduit par István Tóth (*Les plus beaux poèmes d'Eugène Guillevic*).

Il faut dire qu'aucun de ses recueils de traductions n'est plus disponible en librairie, elles sont déjà épuisées et aucune réédition n'est en cours. Il serait souhaitable que la version numérisée des œuvres guilleviciennes traduites en hongrois puisse être consultée en ligne sur le site de la Bibliothèque Électronique Hongroise.

Nous devons compléter la liste des traductions de poèmes par les traductions faites par Sándor KISS (2009 : 97–106) et par Orsolya FREYTAG (2009 : 107–117) insérées respectivement dans leurs études sur *l'Art poétique* et sur *Carnac*.

5. Les études et les comptes rendus sur l'œuvre de Guillevic

La modernité, la singularité de la poésie de Guillevic n'a pas échappé aux critiques hongrois contemporains. Les commentaires viennent souvent de ceux qui traduisent. La préface du recueil de traductions *Föld és víz* et la postface de *Val-vel* sont de première importance, elles seront reprises par SOMLYÓ (1979 : 378–390, 391–396) dans son livre *Másutt* [Ailleurs]. Ces deux recueils de traduction suscitent plusieurs comptes rendus, formulant quelques réserves.

¹¹ *Sphère* (1963), *Avec* (1966), *Ville* (1969), *Paroi* (1970), *Encoches* (1971), *Bois et Cordes* (1970), *Inclus* (1971).

György TIMÁR (1963 : 5) n'hésite pas à dire que la poésie de Guillevic s'écarte des courants littéraires hongrois de l'époque, elle est « aphoristique » et trop « intellectuelle », menant un « combat dramatique » contre « la déshumanisation ».

Péter KUCZKA (1963 : 629) évoque également « une technique poétique souvent sèche », « impersonnelle », « difficilement accessible ».

En revanche, Péter PÓR (1964 : 1242) parle de la « dignité tranquille » d'une voix « sans emphase » et d'une poésie « volontairement dépouillée », « concise » (ibid., 1243), faisant du quotidien, de l'ordinaire son terrain privilégié. Selon SOMLYÓ (1973 : 199), la question-clé de toute la poésie de Guillevic est posée par ses trois vers.

Si un jour tu vois
Qu'une pierre te sourit,
Iras-tu le dire ?

Ha egy nap észrevennéd,
Hogy egy kő rádmosolygott,

Elmondanád-e ?

Il y a une communion, une complicité entre l'objet, vivant sa vie de « chose », et la conscience du poète qui en saisit les messages. Les choses peuvent nous apprendre beaucoup de choses. Mais Guillevic évite de trop dire, réservant ainsi à chaque poème des marges de silence. Ce style lapidaire et fragmenté est considéré à l'époque par la critique officielle comme un « danger idéologique » que l'on reproche à de nombreux poètes français ou hongrois, mais que l'on pardonne à Guillevic (communiste). György RÁBA (1972 : 754) se révolte contre ce jugement injuste et de caractère partial. Dans sa réponse à la polémique de Géza Hegedűs, il met côte à côte quelques vers de Guillevic (tirés de *Carnac*) et ceux d'André du Bouchet (de *La moto blanche*, dans sa propre traduction), pour montrer que les deux extraits présentent des ressemblances flagrantes (faisant ainsi appel à l'autorité sans faille de Guillevic).

Guillevic poète est bien présent dans les histoires littéraires récentes écrites par des enseignants-chercheurs hongrois : *Littérature mondiale* (PÁL 2005 :

913–914) et *Histoire de la littérature française* (MAÁR 2011 : 843–845). Ces brèves présentations se contentent de donner quelques informations biographiques et d'énumérer les œuvres les plus importantes. Il est à noter que l'entrée consacrée à Guillevic dans *Littérature mondiale* est presque de la même longueur (26 lignes) que celle consacrée à Rimbaud (29 lignes).

6. L'activité de traducteur de Guillevic

La traduction des poèmes de Guillevic relève du défi de la simplicité qui est très difficile à atteindre. Comme le dit GUILLEVIC (2007 : 136) lui-même : « J'ai constaté combien les traducteurs avaient du mal à trouver les équivalents de mots apparemment très simples ».

GUILLEVIC (2007 : 135) parle des problèmes techniques de la traduction en toute connaissance de cause, étant lui-même un traducteur, effectuant ce travail essentiellement pour se faire plaisir mais aussi pour satisfaire aux demandes des éditeurs.

J'ai coutume de dire que la traduction des poèmes n'est pas difficile, elle est tout simplement impossible, mais l'homme n'a jamais réussi que l'impossible (transmettre le son et l'image à distance, par exemple, marcher sur la lune...) et raté le possible (supprimer la faim dans le monde et les guerres...).

Ses travaux de traductions, très nombreux pendant les années 1950–60, lui offrent l'occasion de réfléchir sur son propre métier de poète. Guillevic (ibid.) a parlé « de la technique de la traduction dans la préface de *[S]es poètes hongrois*. [II] y renvoie ceux que cela intéresse ».

Son activité de traducteur de la poésie hongroise est présentée en détail par Tivadar Gorilovics dans son article consacré à « l'aventure hongroise de Guillevic » (2009b : 16–78), mais aussi dans ses études parues en France dans des ouvrages collectifs (GORILOVICS 2003, 2011). Nous nous contentons de la rappeler très brièvement.

Guillevic collabore à l'*Hommage des poètes français* à Attila József (1955), aux *Poèmes choisis* d'Attila József (1961), ensuite à l'*Anthologie de la poésie hongroise* (GARA 1962), établis tous les trois par László Gara. Il participe

également aux recueils de traduction de plusieurs poètes hongrois comme PETŐFI (1971),¹² ILLYÉS (1963), KASSÁK (1963) et SOMLYÓ (1965, 1974). Il signe en 1963 le contrat avec les éditions Corvina en vue de la publication de *Mes poètes hongrois* (1967), entreprise à laquelle, jeune lecteur de hongrois à la Sorbonne, T. Gorilovics a été associé comme l'un des co-traducteurs¹³ (entre février 1963 et juillet 1964).

La deuxième édition augmentée du recueil contient près de deux cents poèmes (GUILLEVIC 1977), dont quatre-vingt-trois sont co-traduits par T. Gorilovics. La réception de ce recueil est présentée par GORILOVICS (2003 : 361–372) en 2003 dans une étude intitulée « Les poètes hongrois de Guillevic », parue à Angers.

Les meilleures traductions du livre sont *Danse de l'ours* [Medvetánc], *Pour mon anniversaire* [Születésnapomra] d'Attila József et *Trente ans après* [Harminc év után] de János Vajda, selon Éva TÓTH (1978 : 486–487). Aladár KOMLÓS (1967 : 1892–1893) mentionne, outre *Pour mon anniversaire* de József, *Les bardes gallois* d'Arany et *Anna est éternelle* de Juhász. György GERA (1967 : 5) évoque la traduction en vers libres des sonnets de Lőrinc Szabó. Tivadar GORILOVICS (2009c : 1103–1106) a publié un article sur la traduction de *Anna est éternelle* et sur « ce qu'il y a derrière » : il y a une affinité évidente et une parenté d'esprit profonde entre l'auteur et le traducteur.¹⁴ Le poème hongrois et le poème français « respirent ensemble » (GORILOVICS 2009c : 1106).

L'œuvre de Guillevic traducteur reste toujours une référence incontournable. Présentant deux recueils de traductions plus récents consacrés à Attila József, János LACKFI (1999 : 655) ne manque pas de rappeler les « excellentes » versions guilleviciennes de *Cœur pur* (« de simplicité évidente »), de *Berceuse* (« envoûtante ») et de *Danse de l'ours* (d'humour et d'invention incomparables »).

¹² Guillevic y participe avec dix-huit traductions.

¹³ Ne parlant pas hongrois, Guillevic a recours aux versions brutes préparées par ses co-traducteurs hongrois. Ces traductions mot-à-mot sont complétées par des informations supplémentaires concernant les problèmes métriques, lexicaux ou stylistiques.

¹⁴ « Si j'ai traduit », dit GUILLEVIC (1977 : 19–20) dans la préface de [*S]es poètes hongrois*, « un relativement grand nombre de poèmes de Gyula Juhász, c'est que j'ai pour lui de la tendresse et que, le sentant bien, il m'est agréable de le traduire. »

Le choix des poèmes réunis et traduits en 2005 (l'année du centenaire de la naissance d'Attila József) par Max Andréoli et Tivadar Gorilovics reproduit douze traductions-adaptations guilleviciennes (JÓZSEF 2005). Six traductions tirées de *Mes poètes hongrois* de Guillevic sont reproduites dans le *Patrimoine littéraire européen*, cette anthologie « monumentale » est présentée par T. GORILOVICS (2010 : 560).

Dans son livre intitulé *Les aventures littéraires d'un professeur de français* Gyula Sz. TÓTH (2015) évoque « [s]es rencontres avec de beaux poèmes hongrois en français » en commentant quelques-unes des traductions de Guillevic (*Fin septembre* de Sándor Petőfi, *Question du soir* de Mihály Babits, *Qui portera l'amour* de László Nagy).

Guillevic est présent avec douze traductions de poèmes hongrois sur le site www.magyarulbabelben.net.

7. L'influence de Guillevic sur la poésie hongroise

L'influence de Guillevic sur les poètes hongrois est difficile à mesurer (abstraction faite d'inspirations ponctuelles). Nous ne signalerons que quelques rapprochements possibles.

Le fils de György Somlyó, Bálint SOMLYÓ (2014 : 1181–1189) présente dans le cadre d'un « petit concours poétique – avec moralité » un poème de Guillevic, dédié à son père (*Recept* [Recette]), et un poème de son père (*Ellenjavallat* [Contre-indication]), dédié à Guillevic. Les deux poèmes ont été écrits au bord du lac Balaton, à l'occasion de l'une des nombreuses visites de Guillevic en Hongrie. Bálint Somlyó se demande si on voit une traduction et un poème original, ou bien deux traductions qui sont en même temps des poèmes originaux : une traduction du français en hongrois, et une deuxième traduction, de Guillevic à Somlyó.

Un autre rapprochement est possible entre Guillevic et Ágnes Nemes Nagy. Nous pouvons citer l'article d'Enikő FARKAS (2009a : 118–131) les présentant comme « deux poètes objectifs au XX^e siècle », ou plus récemment l'étude de Tibor SEMSÁG (2019) qui s'intéresse au rôle des expressions de sciences naturelles chez Nemes Nagy et cite l'exemple de Guillevic (les *Euclidiennes*).

Le poème de Zoltán HIZSNYAI (1984), intitulé « Lettre à Guillevic », et celui de László BARAK (1988), « D'Après Guillevic, librement » se réfèrent à Guillevic (et non seulement dans leur titre).

Il y a certainement une affinité entre Ferenc Vitéz (poète et historien de la littérature hongroise) et Guillevic. Son essai sur « L'âme des choses – le poème comme centre du monde – Guillevic et l'éternelle immobilité », publié dans le recueil d'études « A mi francia költőnk, Guillevic » (VITÉZ 2009a : 81–117),¹⁵ analyse les poèmes *Du domaine*. Son petit livre intitulé « De la ville », contenant 111 poèmes brefs, est inspiré par et dédié à Guillevic (2017). En présentant le nouveau recueil d'un poète hongrois contemporain (Gusztáv Báger), VITÉZ (2018 : 291) se réfère de nouveau à la poésie « gnomique » de Guillevic : les haïkus cités de Báger justifient clairement le rapprochement.

Il est intéressant de noter que le haïku est plusieurs fois évoqué à propos de la poésie guillevicienne, bien que le poète ne fasse jamais allusion à la littérature japonaise. Ses œuvres partagent pourtant certaines caractéristiques esthétiques avec l'art du haïku comme la brièveté, la rareté des adjectifs et l'importance accordée aux substantifs.

Dans son livre sur le haïku occidental moderne, Gábor TEREBESS (2005 : 45) cite un poème de Guillevic (dans sa propre traduction).

Le jeu du soleil
Sur le tronc du chêne,
Le temps d'un bonheur.

Napfény játéka
A tölgyfa törzsén :
Szerencsés idő.

Sur son site, nous trouvons cinq « haïkus » de Guillevic (jamais nommés ainsi par le poète), traduits par lui, mais aussi des traductions d'Illyés, Gereblyés et Somlyó.¹⁶

¹⁵ Il en a publié un compte rendu dans sa revue *Nézó • Pont* (VITÉZ 2009b : 890-892).

¹⁶ <https://terebess.hu/haiku/nyugati/guillevic.html>

8. Conclusion

Les quelques publications plus récentes que nous venons de citer montrent l'actualité de Guillevic, même si c'est une actualité beaucoup plus limitée qu'elle n'était auparavant ; en effet, elle ne concerne plus que quelques créateurs.

Certes, Guillevic, poète ne tient plus « comme dans les années soixante, le devant de la scène » (GORILOVICS 2011 : 388). Il n'empêche que sa contribution à la diffusion de la poésie hongroise en France reste incontestable, et constitue un chapitre important des relations culturelles franco-hongroises.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres poétiques :

- GUILLEVIC 1962. *Föld és víz* (trad. SOMLYÓ, György). Budapest : Európa.
- GUILLEVIC 1973. *Val, vel*. Budapest : Európa.
- GUILLEVIC (1967) 1977. *Mes poètes hongrois*. Budapest : Corvina. (Deuxième édition augmentée.)
- GUILLEVIC, 1978. Eugène Guillevic legjobb versei (trad. TÓTH, István). Bukarest : Albatrosz.
- GUILLEVIC 2023. *Sonnets*. Paris : Gallimard.
- BARAK, László 1988. Guillevic után szabadon [D'après G., librement]. In : *Irodalmi Szemle*, n° 9, p. 1027.
- DOBOSSY, László (éd.) 1958. *Mai francia költők* [Poètes français d'aujourd'hui], Budapest : Magvető, pp. 177–183.
- GARA, László (éd.) 1962. *Anthologie de la poésie hongroise depuis le XII^e siècle jusqu'à nos jours*. Paris : Seuil.
- GEREBLYÉS, László 1971. *Ezerarcú világ* [Le monde aux mille visages]. Budapest : Magvető.
- HIZSNYAI, Zoltán 1984. Levél Guillevicnek [Lettre à Guillevic]. In : *Irodalmi Szemle*, n° 9, p. 1027.
- ILLYÉS, Gyula (éd. par László Gara) 1963. *Hommage à Gyula Illyés*. Paris : La Maison du Poète – Occidental Press.

- ILLYÉS, Gyula 1963. *Nyitott ajtók* [Portes ouvertes], tome II. Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó.
- JÓZSEF, Attila 1955. *Hommage des poètes français à Attila József*. Paris : Seghers.
- JÓZSEF, Attila 1961. *Poèmes choisis* (préface de Guillevic). Budapest : Corvina.
- JÓZSEF, Attila 2005. *A semmi ágán / Aux branches du néant* (trad. par Max Andréoli et Tivadar Gorilovics). Debrecen : Egyetemi Nyomda.
- KASSÁK, Lajos (réd. par László Gara) 1963. *Hommage à Lajos Kassák*. Bruxelles : La Maison du Poète – Occidental Press.
- LAKITS, Pál, RÓNAY, György, SZEGZÁRDY-CSENGERY, József (réd.) 1962. *Francia költők antológiája I-II*. [L'anthologie des poètes français], Budapest : Európa.
- PETŐFI, Sándor 1971. *Poèmes* (réd. par Jean Rousselot). Budapest : Corvina.
- RÓNAY, György 1973. *Századunk útjain* [Sur les chemins de notre siècle]. Budapest : Európa.
- SOMLYÓ, György (réd. et trad.) 1971. *Hallomás* [Ouï-dire]. Budapest : Európa.
- SOMLYÓ, György 1965. *Souvenir du présent* (trad. par Guillevic). Paris : Seghers.
- SOMLYÓ, György 1974. *Contrefables* (Préface et trad. de Guillevic). Paris : Gallimard.
- SOMLYÓ, György 1991. *Szonett, aranykulcs. 1001 szonett a világirodalomból* [Sonnet, clé d'or. 1001 sonnets de la littérature mondiale]. Budapest : Orpheusz.
- SOMLYÓ, György 1995. *Szélrózsa* [Rose des vents], tome II, *Az utazás* [Le voyage]. Békéscsaba : Tevan (deuxième édition augmentée et revue).
- SZABICS, Imre, KARAFIÁTH, Judit (réd.) 1999. *Francia költők antológiája* [L'anthologie des poètes français], Budapest : Magyar Könyvklub.
- TEREBESS, Gábor 2005. *Modern nyugati haiku* [Le haïku occidental moderne]. Budapest : Orpheusz.
- TÓTH, István 1969. *Jó reggelt, Párizs!* [Bonjour, Paris]. Bukarest: Ifjúsági Kiadó.
- TÓTH, Krisztina (réd.) 1995. *A látogatás. Kortárs francia költők* [La visite. Poètes français contemporains]. Budapest – Pécs : Jelenkor Kiadó.
- VITÉZ, Ferenc 2017. *A városról : 111 rövid vers* [De la ville : 111 poèmes brefs]. Debrecen : Néző • Pont.

Ouvrages critiques :

- CRÉMIEUX, Francis 1951. A francia kultúra harca. In : *Irodalmi Újság*, n° 3, p. 4.
- FARKAS, Enikő 2009. Guillevic és Nemes Nagy Ágnes : két objektív költő a 20. században [G. et N.N. Á. : deux poètes objectifs au XX^e siècle]. In : GORILOVICS, Tivadar 2009a. « A mi francia költőnk, Guillevic », Debrecen : Kossuth Egyetemi Kiadó, pp. 118–131.

- FREYTAG, Orsolya 2009. *Én és a tenger. Apostrofé és prosopopeia Guillevic Carnac c. kötetében* [Moi et la mer. Apostrophe et prosopopée dans Carnac de G.]. In : GORILOVICS, Tivadar 2009a. « A mi francia költőnk, Guillevic », Debrecen : Kossuth Egyetemi Kiadó, pp. 107–117.
- GERA, György 1948. Csöndes szavak a hangoskodó francia irodalomról [Paroles silencieuses sur la littérature française bruyante]. In : *Kortárs*, le 15 mai 1948, n° 16, p. 476.
- GERA, György 1967. Guillevic magyar költői [Les poètes hongrois de G.]. In : *Élet és Irodalom*, n° 37, p. 5.
- GORILOVICS, Tivadar 2003. Les poètes hongrois de Guillevic. In : *Guillevic – La passion du monde*. Angers : Presses d’Université d’Angers, pp. 361–372.
- GORILOVICS, Tivadar (dir.) 2009a. *A mi francia költőnk, Guillevic* [Notre poète français, Guillevic], Debrecen : Kossuth Egyetemi Kiadó.
- GORILOVICS, Tivadar 2009b. Guillevic magyar kalandja [L’aventure hongroise de Guillevic]. In : GORILOVICS, Tivadar 2009a. « A mi francia költőnk, Guillevic », Debrecen : Kossuth Egyetemi Kiadó, pp. 16–78.
- GORILOVICS, Tivadar 2009c. Guillevic *Anna örök*-fordítása és ami mögötte áll [La traduction de Guillevic d’*Anna est éternelle* et ce qu’il y a derrière]. In : *Nagyvilág*, pp. 1103–1106.
- GORILOVICS, Tivadar 2010. Halott volna az európai kultúra? Az európai irodalom francia tükröben [La culture européenne serait-elle morte ? La littérature européenne au miroir français]. In : *Nagyvilág*, n° 6, pp. 556–573.
- GORILOVICS, Tivadar 2011. D’hier à aujourd’hui : Guillevic vu de Hongrie. In : BROPHY, Michael, FOURNIER, Bernard (dir.) *Guillevic maintenant*. Paris : Honoré Champion, pp. 383–389.
- GUILLEVIC 2007. *Vivre en poésie ou l’épopée du réel : Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*. Pantin : Le Temps des Cerises.
- ILLÉS, Béla 1954. Guillevic szonettjei elé [En avant des sonnets de G.]. In : *Irodalmi Újság*, no 6, p. 5.
- KISS, Sándor 2009. *A szavak emlékezete. Láthatatlan kötelékek Guillevic Art poétique c. kötetében* [Le souvenir des mots. Liens invisibles dans l’Art poétique de G.]. In : GORILOVICS, Tivadar 2009a. « A mi francia költőnk, Guillevic », Debrecen : Kossuth Egyetemi Kiadó, pp. 97–106.
- KOMLÓS, Aladár 1967. Magyar versek franciául [Poèmes hongrois en français]. In : *Nagyvilág*, n° 12, pp. 1892–1893.

- KUCZKA, Péter 1963. Guillevic : *Föld és víz* [G. Terre et eau.]. In : *Kortárs*, n° 4, pp. 628–629.
- LACKFI, János 1999. Atila Zsozef – kétszer [A. J. – deux fois]. In : *Holmi*, n° 5, pp. 655–662.
- MAÁR, Judit (éd.) 2011. *A francia irodalom története* [L'histoire de la littérature française]. Budapest : ELTE Eötvös Kiadó, pp. 843-845.
- MARTHY, Barna 1960. A költészet legfőbb feladata, hogy az embert boldoggá tegye [Le principal devoir de la poésie est de rendre l'homme heureux]. In : *Élet és Irodalom*, le 12 août 1960, n° 33, p. 2.
- PÁL, József (éd.) 2005. *Világirodalom* [Littérature mondiale]. Budapest : Akadémiai Kiadó, pp. 913–914.
- PÓR, Péter 1964. Guillevic világa [Le monde de G.]. In : *Nagyvilág*, n° 8, pp. 1242–1244.
- RÁBA, György 1972. A költészet védelmében (Válasz Hegedűs Géza vitacikkére) [Pour la défense de la poésie (Réponse à la polémique de H. G.]. In : *Nagyvilág*, n° 5, pp. 751-754.
- RÓNAY, György 1963. Somlyó György új fordításai [Les nouvelles traductions de Gy. S.]. In : *Nagyvilág*, n° 3, pp. 432–438.
- SEMSÁG, Tibor 2019. A természettudományi kifejezések szerepe Nemes Nagy Ágnes *Között* c. versében [Le rôle des expressions de sciences naturelles dans le poème *Parmi d'Á. N. N.*]. *Kalligram*, n° 3, 67–73.
- SOMLYÓ, György 1979. *Másutt* [Ailleurs], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó.
- SOMLYÓ, Bálint 2014. Apámról. Kis költői verseny – tanulsággal. In : *Holmi*, n° 10, pp. 1181–1189.
- SZABÓ, Ede 1975. Eugène Guillevic. In : *Jelenkor*, n° 8, pp. 761–762.
- SZABOLCSI, Miklós 1970. A tizenötödik év elé [En avant de la quinzième année]. In : *Nagyvilág*, n° 1, pp. 145–148.
- SZILÁGYI, Ildikó 2016. L'aventure des sonnets chez Guillevic : poétique, politique et traduction. In : SKUTTA, Franciska, TEGYEV, Gabriella (dir.) *À la croisée de deux cultures. Études en mémoire de Tivadar Gorilovics (1933–2014)*. Debrecen : Debreceni Egyetem, pp. 259-266.
- SZ. TÓTH, Gyula 2015. *Egy franciatanár irodalmi kalandjai. Találkozásaim szép magyar versekkel franciául* [Les aventures littéraires d'un professeur de français. Mes rencontres avec de beaux poèmes hongrois en français]. Szombathely : Savaria University Press.

- TIMÁR, György 1963. *Föld és víz*. Guillevic verseskönyve [Terre et eau. Le recueil de poèmes de G.]. In : *Élet és Irodalom*, le 12 janvier 1963, n° 2, p. 6.
- TIMÁR, György 1964. « Előkészíteni az ember ünnepét a földön ». Budapesti beszélgetés Guillevic-vel [Préparer la fête de l'homme sur Terre. Entretien budapestois avec G.]. In : *Élet és Irodalom*, le 4 juillet, n° 27, p. 1.
- TIMÁR, György 1973. Jó verskötet, jó fordításban (E. G.: *Val-vel*) [Bon recueil de poèmes, bonne traduction]. In : *Élet és Irodalom*, n° 40, p. 10.
- TOMPA, József 1978. Tól-ig (Mai nyelvtani kategóriaváltásaink egyik fajtája) [De – à. L'un des types de nos changements de catégorie grammaticale]. In : *Magyar nyelv*, pp. 274–280.
- TÓTH, Éva 1978. Guillevic magyar költői [Les poètes hongrois de G.]. In : *Kortárs*, n° 3, pp. 486–487.
- VITÉZ, Ferenc 2009a. A dolgok lelke – a vers mint a világ középpontja – Guillevic és az örökkévaló mozdulatlanság [L'âme des choses – le poème comme centre du monde – Guillevic et l'éternelle immobilité]. In : GORILOVICS, Tivadar 2009a. « A mi francia költőnk, Guillevic », Debrecen : Kossuth Egyetemi Kiadó, pp. 81–96.
- VITÉZ, Ferenc 2009b. « A mi francia költőnk, Guillevic ». [Notre poète français, G. Compte rendu]. In : *Néző • Pont*, novembre-décembre 2009, pp. 890–892.
- VITÉZ, Ferenc 2018. A növekedés könyve (Báger Gusztáv) [Le livre de l'augmentation]. In : *Néző • Pont*, juillet 2018, pp. 290–297.

L'ART PICTURAL DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE DE BELGIQUE

Ágnes TÓTH

Université Catholique Pázmány Péter, Budapest

Résumé : L'étude de l'interférence entre les arts, et de la relation entre les arts visuels et les lettres belges est un axe de recherche qui offre une compréhension plus large de l'identité littéraire belge. Dans cet article, le rôle central de la représentation picturale et de cet héritage spécifique est présenté dans le contexte de la littérature fantastique, où l'inspiration picturale des écrivains belges se manifeste à différents niveaux de la pratique littéraire. L'art visuel est souvent présenté comme une source d'inspiration, génératrice d'intrigue ou occasion du fantastique.

Mots-clés : littérature fantastique ; art visuel ; Maurice Carême ; Jean Muno ; Thomas Owen.

Pictorial art in Belgian fantastic literature – abstract: The study of interference between the arts and of the relationship between visual arts and Belgian literature constitutes a significant area of research that enhances our understanding of Belgian literary identity. In this article, the central role of pictorial representation and of this specific heritage is examined in the context of fantastic literature, where the influence of visual art on Belgian writers is evident at various levels of literary practice. Visual art frequently serves as a source of inspiration, a plot generator, or an occasion for the fantastic.

Keywords: fantastic literature; visual art; Maurice Carême; Jean Muno; Thomas Owen.

L'interférence entre les arts et les affinités entre l'art pictural et les lettres belges de langue française sont des pistes de recherche qui offrent une possibilité d'interprétation plus large, faisant percevoir le rôle fondamental de la représentation picturale dans l'identité artistique belge. Ce « tropisme pictural » (BROGNIEZ 2010 : 27), selon ses racines historiques et géographiques, caractérise le champ culturel belge en général, mais le champ des lettres se démarque dans cette particularité ; ses origines obtiennent ainsi un attribut distinct au sein de l'ensemble de la culture française. La pensée visuelle devient une spécificité catégorique des lettres belges ; elle est soulignée par des suggestions qui font de la représentation picturale « un code de lecture » de la littérature belge. (ARON 1990 : 83)

Dans cette étude, nous entendons focaliser l'attention sur cet héritage particulier de la littérature fantastique, là où l'inspiration picturale des écrivains belges se manifeste à divers niveaux de la pratique d'écriture. L'art pictural se présente souvent comme une source d'inspiration, génératrice d'intrigue et occasion du fantastique.

L'enchaînement de la littérature fantastique et des arts visuels connaît plusieurs étapes. D'abord les clichés répandus par les écrivains français au 19^e siècle influencent la construction de l'identité de la culture et de la littérature émergentes de Belgique. Au 19^e siècle, la présentation du jeune pays dans les textes littéraires français et surtout dans les récits de voyages esquisse une image d'un pays insolite avec une particularité identitaire de traits flamands dans un Nord chimérique. Dans la critique d'art, un filon belge du fantastique se profile. Tous ces attributs considérés par le public français comme exotiques, sont par conséquent, à Paris, à l'origine d'un accueil gratifiant du symbolisme belge. (BIZEK-TATARA 2019)

Les écrivains belges, à leur tour, ont colporté cette image pour confirmer leur différence (surtout par rapport aux auteurs français) afin d'en faire une singularité, associant leur originalité aux climats et tempéraments illustrés par les peintres primitifs. Ils se tournent vers le passé historique et pictural flamand, ainsi que vers la culture allemande où ils perçoivent leur origine culturelle. Ce phénomène prend son essor dans les années 1880 et donne naissance à une génération d'écrivains de l'art, voire à des écrivains qui se prennent pour des peintres et qui intègrent « au dispositif littéraire la dimension picturale » comme signe identitaire. (LAOUREUX 2008 : 13) Des

écrivains comme Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck ou Eugène Demolder mettent en avant l'héritage pictural et tirent avantage de son riche répertoire d'images. (BIZEK-TATARA 2014 : 42)

En ce qui concerne la tradition du fantastique, Paul FIERENS publie en 1947 un essai particulièrement marquant dans ce domaine : dans son *Fantastique dans l'Art flamand*, il affirme l'existence d'« une tradition belge du fantastique » caractérisée par une ambition réaliste et visionnaire où l'influence de la peinture flamande joue un rôle très important. (FIERENS 1947 : 7) Avec Paul FIERENS, Roger CAILLOIS, comme Jean-Baptiste BARONIAN trouvent également dans la peinture flamande une des sources incontestables de ce type de littérature. (CAILLOIS 1958, BARONIAN 1978)

Dans la deuxième moitié du 20^e siècle, cette écriture du surnaturel prend un élan prodigieux. Les écrivains belges valorisant le fantastique, genre moins populaire en France, lui donnent une authenticité, à un moment où le mouvement de la belgitude proclame l'intérêt du renouvellement de l'identité culturelle et des lettres belges. Durant cette période, un discours critique émergent postule l'existence d'une école belge de l'étrange, mouvement divulgué par la maison d'édition Marabout avec BARONIAN en tête. D'après BARONIAN, on peut parler d'un important mouvement pictural au sein de cette littérature, d'une symbiose entre le littéraire et le pictural. La tradition picturale flamande « pleine d'étonnements, de fulgurances, de monstres » est un déclencheur probant de l'univers fictionnel de l'école belge de l'étrange. (BARONIAN 1978 : 223)

Pour mettre en évidence et discuter la manière dont l'art pictural accompagne et complète l'évolution des intrigues des écrits fantastiques, nous appuierons notre analyse sur les œuvres de trois fantastiqueurs du 20^e siècle.

Maurice CARÊME (1899–1978), poète connu surtout par ses poèmes et ses contes pour enfants, est tout autant l'auteur de plusieurs récits fantastiques destinés plus particulièrement au monde des adultes. Manifestement influencé par son entourage de peintres avec lesquels il noue des relations d'amitié, CARÊME porte une attention particulière aux activités picturales qui puissent s'insérer dans son propre moyen d'expression. Le peintre est représenté dans l'œuvre de l'écrivain au rang de topos, l'artiste peintre comme prototype du créateur.

Jean MUNO – pseudonyme de Robert Burniaux (1924–1988) –, connu tout d’abord par ses chroniques sur le cinéma, ainsi que par ses pièces radiophoniques, est romancier, conteur, essayiste, nouvelliste, académicien élu en 1981. Il participe à la création du Centre international du fantastique, à l’Abbaye de Forest-lez-Bruxelles, centre d’un véritable mouvement collectif d’écrivains fascinés par le fantastique (parmi lesquels Thomas OWEN, Anne Richter, Jean-Baptiste BARONIAN).

Le fantastiqueur Thomas OWEN, de son vrai nom Gérard Bertot (1910–2002), est également journaliste, critique d’art, publiant sous le nom de Stéphane Rey, appréciant particulièrement les surréalistes et les peintres de l’étrange. Il publie des romans policiers avant de trouver sa véritable voie avec le fantastique. Il a travaillé en collaboration avec le peintre Gaston Bogaert (1918–2008), dont les tableaux lui ont inspiré plusieurs recueils de nouvelles, notamment *Les Maisons suspectes* (1976) et *Les Chambres secrètes* (1983). Il a été élu à l’Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique en 1975.

La présence d’une orientation picturale se démontre de plusieurs façons dans les œuvres des fantastiqueurs. En première hypothèse, la peinture apparaît comme un simple motif dans les récits. Les supports picturaux n’y sont pas décrits ; ils restent simplement évoqués, comme s’ils n’étaient que des détails secondaires ou épisodiques, réduits au rôle d’un comparant ou d’un ornement. C’est le cas chez le fantastiqueur Jean MUNO dans sa nouvelle *Le Larech* (publié dans le recueil *Histoires griffues* en 1985), où il fait référence à *La Chute des anges rebelles* (1562) de Pieter Bruegel l’Ancien. Maurice CARÊME, dans son roman fantastique *Médua* (1976), évoque le *Portrait de Hendrikje Stoffels* (1655) de Rembrandt, comme image-comparant de Médua, Méduse métamorphosée en un visage de femme. (TÓTH 2018)

C’était le portrait de Hendrikje. Celle-ci gardait, sous les atours somptueux dont elle était affublée, l’attitude d’une femme accablée par le sort. Je contai à Médua l’histoire de l’humble servante qui avait partagé les moments les plus pénibles de la vie de Rembrandt. J’aurais juré que Hendrikje et Médua s’examinaient, mieux, qu’elles s’étaient toujours connues. (CARÊME 1976 : 53)

Thomas OWEN, dans la nouvelle *La Chambre du serpent* (1983) évoque le tableau *Le Pêché originel* d'Hugo van der Goes. La nouvelle d'OWEN met en scène trois personnages, le narrateur, sa compagne et la mystérieuse Sérapha, une herpétologue qui a un impact maléfique sur la jeune femme du couple. Au cours de la narration, son comportement rappelle au narrateur le serpent d'Hugo van der Goes. Les interactions sont très similaires à la scène biblique représentée sur le tableau, l'action de la nouvelle de Thomas OWEN reflète la chute biblique telle que le peintre la représente. (JOSEFSON 2017)

Je pensais au serpent du Paradis Terrestre, que le moine fou Hugo van der Goes a représenté avec d'horribles pattes torses et qui était capable de parler. « Eritis similes Deo », disait-il d'un petit air engageant à Adam et Eve. Tentateur, signe de mort par le péché, il est bien le serpent des premiers âges et donc le Diable lui-même. (OWEN 1998 : 589-590)

Une deuxième procédure est utilisée quand l'art pictural est un élément paratextuel : soit les récits et les dessins ont été créés séparément et choisis au terme du sujet traité, soit le récit précède le dessin, celui-ci étant créé dans une démarche d'illustration. Dans le premier cas, nous parlons d'une relation de « coréférence » qui se fait « inter-référence » par la mise en page des éditions. (KIBÉDI VARGA 1989) Les deux arts désignent le même objet, le même esprit, indépendamment l'un de l'autre, même s'ils se révèlent bien assortis. La morphologie du placement des textes et des dessins dans le livre crée une œuvre cohérente où le lecteur est interpellé par une composition texte/image. Le livre ainsi créé devient un lieu textuel et visuel, un lieu de spatialisation littéraire et picturale. La rédaction et la mise en page évoquent une expérience verbale-visuelle simultanée, une fusion des différents champs d'expression. Il y existe une interférence entre l'image et le texte ; les deux champs d'expression apparaissent simultanément, ils renforcent les rapports solidement établis entre eux, ils ne sont plus indépendants.

Un exemple illustre en est le recueil de contes de Jean MUNO, *Entre les lignes*, paru en 1983. C'est le fruit d'une collaboration avec un dessinateur et caricaturiste belge, Royer. Les planches de Royer alternent avec les textes de MUNO, les deux productions ayant très souvent des points thématiques communs, associant le merveilleux et l'absurde présents dans les textes et dans les dessins.

Parmi les éléments paratextuels, nous citons également les illustrations de couverture ; par exemple, dans *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* (1982) de Jean MUNO, les quelques dessins de Jean Faton figurant sur la couverture, dans les pages de garde et à l'occasion des quatre séparations des parties du roman ; ou chez Thomas OWEN, dans *Les Maisons suspectes* (1976), recueil créé en collaboration avec Gaston Bogaert, où les contes ont été inspirés par les tableaux du peintre.

Ce dernier exemple évoque la présence du pictural en tant que source d'inspiration dans la démarche de la création. Dans ce cas, les dessins et les tableaux sont déclencheurs d'une création verbale « ekphrasis », d'une variation textuelle libre du pictural ou d'un détail de celui-ci. Il s'agit de l'ekphrasis « classique » ou « évidente » (ECO 2007 : 228), dans laquelle l'écrivain traduit des œuvres visuelles concrètes dans sa propre langue et fait référence à ces œuvres dans la description. Ainsi Thomas OWEN, dans son recueil *Les Maisons suspectes*, exploite les détails des tableaux du peintre : bâtiments, objets, végétation, figures humaines ou animales, couleurs, jeux de lumière. Il les utilise, créant dans ses textes un monde proche de la peinture, mais dont la représentation reste pourtant éloignée de la simple pratique de l'ekphrasis. Les peintures de Bogaert sont le point de départ des histoires originales et inhabituelles d'OWEN, qui s'harmonisent avec l'étrangeté des peintures et présentent un jeu particulier entre le monde visible et le monde invisible. Par exemple, le tableau qui a inspiré la nouvelle *La maison des vieilles* représente une maison à peine visible parmi les arbres d'un vert sombre. Devant la maison, d'énormes pierres émergent de la pelouse. OWEN prend ce lieu pour modèle, et développe la scène en une histoire fantastique : la maison est la résidence d'un groupe de vieilles femmes passionnées par l'évocation des esprits et qui, horrifiées par la nouvelle d'une mort imminente dans la maison, consentent à la mort d'un des visiteurs – le gérontologue docteur Dobelrau – afin que l'une d'elles ne connaisse pas un destin tragique. (KOMANDERA 2014)

Un autre exemple, moins descriptif, mais avec des références explicites, est la nouvelle de Jean MUNO, *Mal du pays* (publié dans le recueil *Histoires singulières* en 1979), œuvre alliée à la toile homonyme du peintre René Magritte par son titre, sa dédicace (« À la mémoire de René Magritte ») et sa thématique. Walter, le protagoniste de la nouvelle, sort un soir en ville pour échapper à une vie morne et monotone et se retrouve soudain devant un

étrange pont qui dure éternellement. Il remarque que l'endroit change au gré des lumières nocturnes, qu'un trou s'ouvre et qu'une porte donne sur un autre monde, fantastique. Le pont fantastique qui mène à un autre monde, est un lieu impossible, aussi étrange et surprenant que le lion et l'ange noir sur le pont dans le tableau de Magritte. Les deux œuvres sont similaires dans leur tonalité, même si MUNO n'applique pas les mêmes images dans sa description que Magritte.

MUNO utilise des tableaux également comme sources d'inspiration dans ses *Contes naïfs*, œuvres éditées pour la première fois dans un volume collectif intitulé *Bruxelles vue par les peintres naïfs* en 1979 (BRONNE-DELEPINNE-MUNO 1979). Pour écrire ses douze *Contes naïfs*, MUNO est invité à prendre comme points de départ des toiles d'artistes belges contemporains représentant des lieux de la capitale. Les tableaux ont été choisis par un comité, sur une idée du bourgmestre Van Halteren, qui souhaitait commémorer le millénaire de la ville de Bruxelles en 1979. Comme scène de son récit, MUNO dirige son regard vers le point de vue de l'artiste. La description de l'environnement spatial suit généralement les détails de la construction du tableau, bien que l'écrivain n'ait jamais mentionné cette aide visuelle. Il renoue avec la stagnation typique de la peinture naïve, en y ajoutant une perspective chronologique : le récit prend forme. L'image picturale donnée est loin de servir l'écrivain, elle ouvre une fenêtre sur l'imaginaire. Se mettant derrière le regard spontané du peintre naïf, l'écrivain décèle un monde occulte, inquiétant. Ainsi dans l'histoire *La dernière gare* inspirée du tableau *Le Quartier du Luxembourg* de Nicolette Palotay, les motifs de la gare et de l'horloge arrêtée suscitent un au-delà inquiétant. « Toute cette architecture rigoureusement compartimentée n'est que le support de l'horloge, là-haut, au centre du fronton curviligne, le blême cadran de l'horloge arrêtée d'où émane l'étrange lumière de silence dans laquelle la vision est comme suspendue... » (MUNO 1980 : 47)

L'ekphrasis n'est pas toujours si évidente ; il en existe d'autres méthodes plus « occultes » qui ne font pas référence à l'œuvre visuelle inspiratrice, comme le précise le sémioticien, Umberto Eco : elle « se présente comme un dispositif verbal destiné à évoquer dans l'esprit du lecteur une vision la plus précise possible [...] mais sans présenter l'exercice comme une ekphrasis » ; en effet, le but est d'inviter le lecteur à voir une scène réelle. Cela permet – d'après Eco – « des petites libertés, ajoutant ou modifiant certains détails ».

(Eco 2007 : 230) Le discours verbal est soit capable de faire reconnaître l'ekphrasis, soit susceptible d'en créer une image dans l'imagination. La nouvelle *Les chaussures d'Olaf* de MUNO est l'exemple par excellence de cette démarche, œuvre publiée dans le recueil *Histoires griffées* en 1985. L'histoire est basée sur le tableau *Le modèle rouge* (1935) de Magritte qui représente des chaussures-pieds. Même si la parenté entre l'œuvre de Magritte et la nouvelle de MUNO n'est pas explicite, le récit la rend facilement reconnaissable. Le texte tourne autour d'une paire de chaussures qui change complètement la vie du protagoniste, Walter. Les chaussures sont celles d'un cousin décédé, le personnage principal les enfle lors d'une fête de famille et ne les enlève plus jamais. Elles prennent parfaitement la forme de ses pieds pour créer un « effet d'une seconde peau » (MUNO 2001 : 326), même au sens littéral du terme, car un jour, elles pueront comme la peau d'un cadavre en décomposition, fait qui présage la mort du protagoniste. (BIZEK-TATARA 2014 : 48) Le discours verbal est plein d'éléments réalistes, la situation est familière, connue. Mais dans cette réalité apparemment solide, l'apparition de l'étrange est encore plus puissante, troublante, remettant tout en question, similaire au tableau de Magritte.

Mais dans les récits fantastiques en question, les peintures n'ont pas toujours nécessairement d'existence réelle dans l'histoire de l'art. La description peut être un exemple d'« ekphrasis notionnelle » (HEFFERNON 2004 : 7), une description d'une œuvre qui n'existe pas dans le monde référentiel, qui provient uniquement de l'esprit de l'auteur et qui est construite dans et par le texte. Ainsi, la réception par le lecteur n'est pas une question de mémoire mais d'imagination ; l'imagination du lecteur est tout aussi importante dans la création de l'œuvre. (BIZEK-TATARA 2014 : 45) Cette ekphrasis est moins développée textuellement, mais elle constitue un élément important dans le développement du récit, le dispositif visuel imaginé faisant partie intégrante de la progression de l'histoire. Dans cette démarche, les textes conceptualisent l'importance de la faculté du regard, et plus précisément dans les récits fantastiques, du « regard étonné » (PICARD 2003 : 20) qui peut donner lieu à un véritable harcèlement visuel selon l'art du langage.

Dans la nouvelle *Nausica* de Maurice Carême, le protagoniste, un peintre nommé Jean Delacroix, est hanté par une image féminine mystérieuse dont il ne réussit pas à achever le portrait. Il s'agit d'une femme ensorceleuse dont les

gestes sont seulement esquissés : Jean Delacroix l'aurait rencontrée, adolescent, dans sa ville natale, se profilant au détour d'une allée de marronniers en fleurs où elle lui avait demandé de faire son portrait quand il serait célèbre. Le peintre, devenu célèbre, revit cette scène : une femme, nommée Nausica par coïncidence, vient poser pour lui, mais son existence lui crée des doutes continuels : tout au long de l'histoire, elle reste sublimée, non représentable. Le peintre est persuadé qu'il a commencé le portrait qu'il devait à cette femme mais qu'il ne réussissait pas à l'achever. Jean Delacroix commence à se tourmenter de ne pas la retrouver et de ne pouvoir achever le portrait de la femme mystérieuse. Il se lance obsessionnellement à la recherche non pas de la femme fascinatrice, mais du tableau parfait.

Dans l'imaginaire de MUNO, la toile sert également de médiateur entre le réel et l'irréel, comme une porte ouverte sur un monde insolite. Dans la nouvelle *Page parmi les pages* (2001), le protagoniste, au cours de sa contemplation, décrit le monde extérieur comme une peinture dont il fait partie. Finalement, il continue à jouir du spectacle les yeux bandés, les yeux fermés, et pénètre dans l'Au-delà par une fresque. Cette fresque (appelée « Ma Florentine ») se présente comme un « puzzle fugace » (MUNO 2001 : 591) et n'apparaît que dans l'imagination du protagoniste comme une image « mnémonique » ou « onirique ». (LOUVEL 2002 : 15) Lorsqu'il cherche une explication rationnelle à l'apparition de cette image, il suppose qu'il l'a déjà vue quelque part, lors d'un voyage, ou reproduite dans un livre oublié.

Le regard transporte les personnages dans un autre univers, hors de la réalité, sujet traité dans le récit munolien *Ripple-marks* (1976). L'intrigue de l'œuvre tourne autour des observations du protagoniste depuis le balcon d'un appartement donnant sur la plage, où les personnages décrits « au vitriol » ne sont pas d'innocents vacanciers mais proviennent d'un monde imaginaire issu du passé du narrateur. (MOREELS 2003 : 712)

Pour revenir à la nouvelle *Nausica* de CARÊME, l'intrigue de celle-ci s'organise également sur l'axe optique : l'œil et la vue sont au centre du récit, comme ses catalyseurs. « Significativement, toute apparition d'un élément surnaturel est accompagnée par l'introduction parallèle d'un élément appartenant au domaine du regard. » (TODOROV 1976 : 127) Hanté par les yeux de la femme ensorceleuse, le peintre les voit partout dans son entourage : tantôt il a peur que « la poignée de porte de la salle de pansements ne se mette

à gonfler comme une tête et ne le fixe de ses yeux globuleux » (CARÊME 1976 : 95), tantôt, au centre des verres de ses lunettes, il voit deux yeux noirs qui le fixent. Le bouton du poste de radio semble aussi former « un cercle qui luisait comme un regard humain ». (CARÊME 1976 : 102) La capacité ou l'incapacité de voir fait apparaître la problématique méduséenne développée dans le récit, le risque de « se trouver nez à nez avec l'au-delà dans sa dimension de terreur », « la négation du regard », l'accueil d'« une lumière dont l'éclat aveuglant est celui de la nuit ». (VERNANT 1998 : 82) Le peintre est impuissant devant cette force ensorcelante, il se trouve aboulique devant le portrait à achever dont l'éclat reste contradictoire par une apparence trompeuse :

Oh ! le portrait de Nausica était loin d'être terminé ! Pourtant l'étrangeté du visage commençait à sourdre de la pâte même. [...] Les couleurs rares, qui tantôt se réchauffaient autour des lèvres, tantôt se refroidissaient autour des yeux, n'avaient-elles pas fini par donner, malgré lui, à cette figure une apparence un peu démoniaque ? (CARÊME 1976 : 127)

La Méduse condense un grand nombre de significations, c'est le propre des mythes : un bouclier-miroir tenu par Persée signifie l'espace de recul pour voir l'Autre, l'autre moi ; la tête détachable révèle le passage au figurable, au représentable, au maîtrisable ; l'œil de celle-ci nous interroge sur « le regard fascinant de la tête de Méduse comme ce qui recèle le secret du sacré » (DUMOULIÉ 1988 : 990). La référence au mythe de la Méduse peut aider à percevoir l'artiste, à mettre en évidence sa capacité de saisir l'insaisissable et de lui donner forme et corps en tant que création tout en tenant compte de l'effroi devant ce pouvoir. (TÓTH 2023) Par la disposition d'une « vertu monstrative » (DIRKX 2015 : 12) du texte littéraire, conforme à la tradition de « *l'energeia* aristotélicienne » (DIRKX 2015 : 17), l'écriture littéraire fait voir, met l'image sous les yeux, et cette potentialité de la visualité dérive des dispositions optiques diversifiées.

L'importance du regard, de la visualité, ainsi que les références aux représentations figuratives dans les écrits fantastiques font apparaître un dialogue très enrichissant entre l'art du langage et l'art pictural. Qu'il s'agisse de transpositions littéraires d'œuvres picturales, plus précisément de leurs adaptations scripturales, ou d'allusions picturales, explicites ou codées, dans les

exemples évoqués, il faut constater que la peinture accompagne et agence l'évolution des intrigues, et aide à déceler la nature étrange des personnages, des lieux et des objets profondément banals ; de plus, l'art pictural fait souvent se muer l'œuvre littéraire en texte fantastique. En mobilisant les motifs communs aux deux formes artistiques, les écrivains surprennent le surnaturel derrière les apparences, l'« envers étrange » du quotidien (MUNO 2001 : 160).

BIBLIOGRAPHIE

- ARON, Paul, 1990. Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone. In : *ÉCRITURE* 36. Cahier de littérature et de poésie. Lausanne : Lettres Belges d'expression française, pp. 82–91.
- BARONIAN, Jean-Baptiste, 1978. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris : Stock.
- BIZEK-TATARA, Renata, 2014. L'œuvre picturale dans le fantastique de Jean Muno. In : *Synergies Pologne* [en ligne], n° 11, pp. 41–52. [Consulté le 25.07.2023]. Disponible à l'adresse : https://gerflint.fr/Base/Pologne11/Bizek_Tatara.pdf
- BIZEK-TATARA, Renata, 2019. De la Flandre insolite au fantastique, une spécialité de la littérature belge francophone. In : *Romanica Silesiana* [en ligne], n° 2 (16), pp. 158–167. [Consulté le 25.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://journals.us.edu.pl/index.php/RS/article/view/11554>
- BROGNIEZ, Laurence, 2010. La revanche des peintres ou la critique de la critique (Wiertz, Rops, Ensor). In : PRUNGNAUD, Joëlle (dir.), *La littérature d'art. Entre critique et création*. Lille : Presses Universitaires de Lille. « Travaux et recherches UL 3 », pp. 21–38.
- BRONNE, Carlo, DELEPINNE, Berthe, MUNO, Jean, 1979. *Bruxelles vue par les peintres naïfs*. Bruxelles : Éditions Laconti.
- CAILLOIS, Roger, 1958. *Anthologie du fantastique I–II*. Paris : Éditions Gallimard.
- CARÊME, Maurice, 1976. *Méduza, Nausica*. Bruxelles : La renaissance du livre.
- DIRKX, Paul, 2015. Introduction – Un œil qui passe inaperçu. In : DIRKX, Paul (dir.), *L'œil littéraire – La vision comme opérateur scriptural* [en ligne]. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », pp. 9–22. [Consulté le 20.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pur/52089>

- DUMOULIÉ, Camille, 1988. Méduse (La tête de –) In : BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher, pp. 989–998.
- ECO, Umberto, 2007. *Dire presque la même chose*. Paris : Grasset.
- FIERENS, Paul, 1947. *Le Fantastique dans l'art flamand*. Bruxelles : Éditions du Cercle d'Art.
- HEFFERNON, James A. W., 2004. *Museum of Word. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry* [1993]. Chicago and London : University of Chicago Press.
- JOSEFSON, Åsa, 2017. La peinture, source d'inspiration du fantastique belge. L'exemple du Péché originel d'Hugo van der Goes dans l'œuvre de Thomas Owen. In : *Études Germaniques* [en ligne], 2017/2 (n° 286), Éditions Klincksieck, pp. 287–298. [Consulté le 27.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2017-2-page-287.htm>
- KIBÉDI VARGA Áron, 1989. Criteria for Describing Word-and-Image Relations. In : *Poetics Today* [en ligne], Spring 1989, vol. 10, n°1, Art and Literature I, Duke University Press, pp. 31–53. [Consulté le 19.07.2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.jstor.com/stable/1772554>
- KOMANDERA, Aleksandra, 2014. Littérature peinte ou peinture décrite ? Contes de Thomas Owen. In : *Synergies Pologne* [en ligne], n°11, pp. 83–92. [Consulté le 19.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://gerflint.fr/Base/Pologne11/Komandera.pdf>
- LAOUREUX, D., 2008. *Peintres de l'encrier*. Bruxelles : Le Livre et l'estampe.
- LOUVEL, Liliane, 2002. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir* [en ligne]. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. [Consulté le 19.07.2023]. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pur/40820?lang=fr>
- MOREELS, Isabelle, 2003. Dialogue entre le texte et l'image dans l'œuvre de Jean Muno. In : *Estudios Franceses y Francofonos*, n° VI, pp. 707–720.
- MUNO, Jean, 1976. *Ripple-marks*. Bruxelles : Jacques Antoine.
- MUNO, Jean, 1980. *Contes naïfs* (illustrés par Jean-Claude Smit Le Bénédicte). Bruxelles : Édition Cyclope-Dem.
- MUNO, Jean & ROYER, 1983. *Entre les lignes*. Bruxelles : Paul Legrain.
- MUNO, Jean, 2001. *Ceuvres choisies*. Bruxelles : La Renaissance du Livre.
- OWEN, Thomas, 1978. *Les Maisons suspectes et autres contes fantastiques*. Verviers : Les Nouvelles Éditions Marabout.
- OWEN, Thomas, 1998. *Ceuvres complètes 3*. Bruxelles : Lefrancq Littérature.

- PICARD, Edmond, 2003. Le Fantastique réel (Extrait du Juré – 1887). In : *Littératures fantastiques – Belgique, Terre de l'étrange*. Tome II : 1887–1914. Contes réunis et présentés par LYSØE, Éric. Bruxelles : Éditions Labor.
- TODOROV, Tzvetan, 1976. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- TÓTH Ágnes, 2018. Chant et regard médusant – Maurice Carême : Médua. In : *Verbum : Analecta Neolatina* [en ligne], Vol. XIX/1–2, pp. 129–139 [Consulté le 10.08.2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/19-1-2-09.pdf>
- TÓTH Ágnes, 2023. Le visage de la Méduse dans la prose de Maurice Carême. In : SOULAGES, François, ÁDÁM Anikó, RADVÁNSZKY Anikó (dir.). *Visage à voir, visage à lire*. Paris : L'Harmattan, pp. 187–204.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1998. *La mort dans les yeux – Figures de l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Hachette Littératures.

FAITS DE CULTURE

CALME IMPOSSIBLE

LES TRAUMAS DE LA FUITE ET DU CAMP

D'INTERNEMENT DES FEMMES DE SUD DE LA FRANCE DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE D'ELISA REVERTER I LÓPEZ

Viktória BÁBA

Université de Pécs

Dans la première moitié du vingtième siècle, les autorités françaises ont installé de nombreux camps d'internement (ou camps de concentration) pour y accueillir ceux qui auraient pu représenter un danger pour la France. De cette façon, on a interné les Résistants français, les communistes, les Allemands, les Républicains espagnols fuyant l'Espagne de Franco vers l'Hexagone, ainsi que d'autres *indésirables*. Dans cette étude, on vise ainsi à découvrir ces traumas historiques et les conditions inhumaines à l'aide de l'œuvre littéraire intitulée *Mujeres en el infierno* de l'écrivaine amatrice, Elisa Reverter i López.

Mots-clés : XX^e siècle ; France ; camp d'internement des femmes ; traumas historiques ; littérature catalane.

Impossible peace. The traumas of escape and internment camp for women in the south of France in the literary work of Elisa Reverter i López – abstract: In the first half of the twentieth century, the French authorities set up many internment camps (concentration camps) to take in those who might have meant a danger to France. They interned French Resistance fighters, Communists, Germans, Spanish Republicans who had fled to France from Franco's Spain, and other *undesirables*. The literary work *Mujeres en el infierno* by the amateur writer Elisa Reverter i López provides an insight into these historical traumas and inhumane conditions.

Keywords: 20th century; France; women's internment camp; historical trauma; Catalan literary work.

À la notion *littérature concentrationnaire* appartient de vastes corpus qui relatent l'expérience et le trauma d'être privé de liberté, le quotidien des prisonniers, les conditions inhumaines, l'effet traumatisant de l'objectification des internés, de la barbarie suprême et du mépris de « l'humanité ».

Il ne faudrait pas donc laisser tomber dans l'oubli la mémoire des camps qui ne visent pas l'anéantissement prémédité, plus précisément, les *camps d'internement français* de la période allant de 1938 à 1946. Les *camps d'internement* répartis sur l'ensemble du territoire français pendant cette époque ont accueilli de nombreux individus. Parmi eux, on peut citer des Résistants, des Gitans, des Allemands, des francs-maçons, des communistes, etc. Cependant, la première et principale raison de leur création est la *Retirada*, l'exode massif espagnol vers l'Hexagone.

Fuyant la guerre civile espagnole et le dictateur Francisco Franco, les Espagnols ont dû traverser les Pyrénées, lutter contre un climat froid et insupportable, jusqu'à ce qu'ils atteignent la France pour être internés et faits pratiquement prisonniers dans les *camps d'internement*, dans des circonstances inhumaines. Les *camps d'internement* ou, comme l'écrit Elisa Reverter i López dans son ouvrage, les *camps de concentration*, étaient des solutions temporaires et n'existaient que pour la durée d'un conflit. Avec le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, Elisa Reverter i López, femme catalane, artiste et politicienne, est aussi devenue une *indésirable*, qui pouvait représenter un danger pour les autorités françaises. Privée de sa liberté et internée dans le *camp de concentration de Couiza-Montazels*, elle raconte dans son livre *Mujeres en el infierno (Femmes en enfer)* autant sa propre vie de prisonnière que celle de ses camarades femmes (beaucoup de fois avec leurs enfants).

En analysant cette œuvre autobiographique (une sorte de mémoire), nous essayons dans notre article souligner l'importance des témoignages des *camps d'internement*, de montrer en général la fonction et le fonctionnement des *camps d'internement français*, de donner des réponses à la question de savoir si l'on parle de *camps d'internement* ou de *camps de concentration*. Finalement, on révèle les traumas et la vie des femmes emprisonnées en France pendant cette période de conflits.

1. Les types des camps de concentration

Les *camps d'internement français* sont souvent évoqués en tant que *camps de concentration français* dans les œuvres littéraires, tout comme, plusieurs fois, dans des travaux historiques abordant le thème. Toutefois, il nous serait convenable de préciser ce terme, étant donné que depuis la création des *camps de concentration allemands*, on se réfère souvent à l'anéantissement prémédité et minutieusement calculé ; mais tous les systèmes concentrationnaires ne sont pas les mêmes, et tous ont leurs propres caractéristiques (SÁNCHEZ ZAPATERO 2019 : 2). Il ne faut pas ignorer non plus le fait que ces *camps de concentration* entraînent les mêmes conséquences, notamment l'apparition « de la concentration, la ségrégation, la disparition des droits les plus fondamentaux, la détérioration des conditions de survie allant de l'extermination programmée à la probabilité aléatoire » (NAHARRO-CALDERÓN 2017 : 87–88).

Dépendant de l'époque, ces notions portent des significations différentes, c'est pour cela qu'elles se mêlent régulièrement, bien qu'elles se diffèrent aussi largement en fonction du pays et de sa culture. C'est avec l'arrivée des nazis que ces camps exécuteront une solution finale organisée pour les détenus, et c'est depuis ces événements inadmissibles que l'on doit distinguer les termes.

Les premiers véritables *camps de concentration* ont été créés par un général espagnol, Valeriano Weyler y Nicolau à Cuba pendant la guerre d'indépendance cubaine de 1895–1898, ainsi que par les Britanniques pendant les guerres des Boers et par les Allemands en Namibie actuelle (BECKER 2008 : 101–129). Tandis qu'en France, dès les premiers mois de la Première Guerre mondiale, les autorités locales ont créé et géré *des camps d'internement*, nommés à cette époque *camps de concentration*. On internait surtout des étrangers ou des suspects d'espionnage, des Alsaciens-Lorrains, des Austro-allemands, etc. (FARCY 2014 : 45–50).

En ce qui concerne la Seconde Guerre mondiale, selon l'historien français Denis PESCHANSKI (2000 : 3), on peut diviser cette période des *camps d'internement* en quatre parties : « *l'exception (1938–1940), l'exclusion (1940–1942), la déportation (1942–1944), et à nouveau l'exception (1944–1946)* ». Ces étapes correspondent à l'internement de différentes entités, tout comme les Espagnols, les Résistants, les Tsiganes, les Allemands, les communistes, les Juifs, etc. Par souci de détailler l'élément le plus important, on étudie la phase qui concerne le plus les Républicains espagnols.

Comme Denis PESCHANSKI constate, la période « *l'exception (1938–1940)* » touche l'ère de la Troisième République finissante et des mesures d'internement improvisées pendant les années 1930, dont les principales victimes sont des étrangers susceptibles de menacer l'identité française. Si l'on remonte dans le temps, dès février 1937, en raison de l'évolution de l'offensive franquiste sur Malaga, que l'ambassadeur de France prévoit plusieurs dizaines de milliers de réfugiés potentiels (PESCHANSKI 2000 : 41). Deux ans plus tard, le 26 janvier 1939, arriveront de plus en plus de demandes par les Républicains pour ouvrir des centres d'hébergement afin d'accueillir à peu près 150 000 femmes, enfants et vieillards dans la métropole. En réponse à cette demande, Édouard Daladier, ministre français des Affaires étrangères, offre l'accueil des réfugiés dans une zone frontalière avec le territoire espagnol (PESCHANSKI 2000 : 41). Denis Peschanski affirme que, en prenant cette mesure, les autorités françaises ont choisi une politique de l'autruche, étant donné « qu'elles ont refusé d'orienter les réfugiés vers les camps militaires, de mettre à disposition des infrastructures sanitaires militaires et de garder les unités militaires cohérentes dans les camps » dont le résultat n'est que le chaos (PESCHANSKI 2000 : 41). En somme, 450 000 Espagnols franchissent la frontière dont 350 000 sont enfermés dans des camps (LAHARIE 2020 : 29).

En ce qui concerne leurs caractéristiques et leurs fonctions, on identifie six camps spécialisés, notamment pour les vieillards à Bram, dans l'Aude ; pour les Catalans à Agde, dans l'Hérault et Rivesaltes (Pyrénées-Orientales). En plus, on en crée deux pour « les ouvriers spécialisés à reclasser dans l'économie française » à Septfonds (Tarn-et-Garonne) et à Le Vernet (Ariège) ; ainsi que pour les Basques à Gurs (Basses-Pyrénées). Chacun de ces camps héberge de 15 à 18 000 personnes (PESCHANSKI 2000 : 54).

Dans chaque camp, les réfugiés rencontrent les mêmes difficultés : des baraques sans électricité, sans eau potable, sans nourriture suffisante, des réseaux de canalisations pour l'évacuation des eaux usées insuffisamment développés, des services postaux strictement limités et des hôpitaux improvisés. Ce sont des conditions inhumaines qui entourent autant les hommes que les femmes et les enfants (LAHARIE 2020 : 29–65).

2. Les genres littéraires évoquant les camps

Lorsqu'on parle de textes consacrés aux camps, on pense le plus souvent aux œuvres qui abordent la déportation et les camps nazis décrivant les traumatismes vécus qui créent « [un] espace discursif dans lequel énonciateurs et récepteurs sont confrontés à une crise majeure de la pensée et de la culture » (HAMEL 2005 : 231), donc c'est le narrateur lui-même qui expérimente ces événements (CUESTA 2008 : 129). Toutefois, presque tout ce qui est propre à des œuvres traitant les atrocités commises par les Allemands, peut également être propre aux œuvres qui concernent les conditions dans les *camps d'internement français*. Plus précisément, les *topoi* de maltraitance, des conditions insalubres, de la nourriture insuffisante et défectueuse, ainsi que des restrictions à la correspondance.

Álvaro Luque Amo, de l'Université de Granada, constate que la *littérature concentrationnaire* naît en raison des circonstances concrètes, notamment le *je* est présent lors de ces événements et que ce *je* a pour but de partager ces expériences, ces témoignages (LUQUE AMO 2016 : 121). Il observe également que « [d]ans ce contexte, l'autobiographie se révèle être le principal outil d'enregistrement d'une existence vécue à proximité d'un événement historique pertinent ; c'est pourquoi la majorité du corpus de concentration présente un caractère autobiographique marqué et l'écriture de journaux intimes est l'une des manifestations les plus fréquentes » (LUQUE AMO 2016 : 121). Il propose également de préciser la définition de la *littérature concentrationnaire* et affirme que celle-ci ne correspond pas à un genre littéraire particulier et le serait puisque le narrateur a vécu l'expérience concentrationnaire.

En ce qui concerne les genres littéraires, ils sont bien variés ; plusieurs fois, il est même difficile à préciser l'appartenance générique d'une œuvre. Pour Álvaro Luque Amo, ce flou par le fait que « la première personne du singulier, ce *je*, étant l'une des principales caractéristiques de la *littérature concentrationnaire*, est particulier plutôt de l'autobiographie » (LUQUE AMO 2016 : 123). Cependant, ce qui complique la situation, c'est que le narrateur, très souvent, ne mentionne pas seulement ses propres expériences, mais écrit également comme quelqu'un qui fait partie d'une communauté, et note plus tard les événements vécus. C'est à partir de ces doutes qu'apparaissent les genres, tels que *le mémoire* ou *l'autobiographie*, etc. Pour les définir, on peut

expliquer que *le mémoire* se constitue des événements historiques que les auteurs présentent. Ils y ont joué un certain rôle, mais l'accent est mis sur le contexte historique et sur les événements subis en tant qu'une communauté et non comme individu (Z. VARGA 2022 : 1–18).

Dans *l'autobiographie*, la vie de l'auteur reçoit une plus grande importance. Il raconte son parcours dans un contexte historique particulier. Le ton devient déjà plus personnel, et l'ouvrage contient beaucoup d'informations tant personnelles qu'historiques d'ailleurs inaccessibles. Enfin, elle est écrite à la première personne du singulier et suit en général un strict ordre chronologique. Le point commun est indubitablement que les autobiographies racontent la vie et l'activité de leurs auteurs avant et/ou surtout pendant l'événement historique (BENE 2018 : 135–145). C'est avec l'aide de ces désignations que je déterminerai le genre de l'œuvre traitée dans cet article.

3. La vie de l'auteure catalane de *Mujeres en el infierno*

Parmi les œuvres qui traitent l'expérience et la mémoire des camps d'internement français, apparaît le témoignage littéraire intitulé *Mujeres en el infierno* (*Femmes en enfer*) d'Elisa Reverter i López. Cette auteure moins connue n'appartient pas au canon littéraire comme Lluís Ferran de Pol avec son ouvrage *Campo de concentración* (1939). Elle n'est même pas une vraie écrivaine de profession, c'est pour cela qu'il serait fondamental de fournir quelques informations sur sa vie dont on dispose grâce à son neveu Xavier Lacort i Reverter. Il partage ces informations indispensables en trois pages tout au début du livre à titre de prologue (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 7–9).

Elisa Reverter i López est née en 1917 à Badalone, en Catalogne, et morte dans la même ville en avril 2009. Elle était catalane, artiste, catalaniste et politicienne ; autant d'identités fortes puisqu'elles se manifestent explicitement tout au long de son texte. Elle s'est occupée de plusieurs aspects de la création artistique en tant que sculptrice, céramiste et peintre. Adolescente, elle a déménagé avec sa mère et ses quatre sœurs à Navarclès, dans la province de Barcelone. À l'âge de 20 ans, l'auteure catalane devient partisane de la République et s'engage dans le service du secrétariat de mairie (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 7–9).

Au début de février 1939, une fois la Catalogne tombée, elle, comme beaucoup d'autres Catalans, choisit de s'enfuir de son pays natal, et subit ainsi la *Retirada*. Elle se trouve enfermée bientôt dans l'un des camps d'internement français, celui de *Couizà-Montazels* dans l'Aude, créé particulièrement pour accueillir les réfugiés d'Espagne, plus précisément, les femmes et les enfants (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 7).

Elisa Reverter i López sort de ce camp après quelques mois de détention, grâce à une famille française qui l'invite à s'occuper de leurs enfants. Ensuite, elle réside à Carcassonne et aide le photographe catalan Agustí Centelles dans son travail. Elle reste en France jusqu'aux années 1950 quand elle rentre à Barcelone où elle s'engage dans la sculpture. L'auteure participe également à la vie politique : grande catalaniste elle est élue en 1979 conseillère municipale de Badalone chargée des affaires du Patrimoine (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 8–9).

En ce qui concerne son œuvre, elle est publiée en 1995 par Editorial Columna. *Mujeres en el infierno* traite ses mémoires sur la *Retirada*, son passage par les Pyrénées, l'accueil froid de la Gendarmerie française, son enfermement, et elle se termine avec sa libération. Dans les sous-chapitres, on aborde ces expériences d'enfermement détaillées par Elisa Reverter i López (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 9).

3.1. *La fuite et l'arrivée en France dans le camp d'internement*

Bien que ce ne soit pas une œuvre commémorant la cruauté de la Shoah, des camps nazis ou de la déportation, elle contient des traces de traumatismes également qui ont été causés par la guerre civile espagnole et par la politique de l'autruche des autorités françaises. L'auteure catalane a vécu ce chaos du XX^e siècle. Sa première et, en même temps, dernière œuvre a été écrite en catalan, mais a été ensuite traduite en espagnol et en français. Elle raconte, pour la plupart, ses propres sentiments, pensées et doutes, mais, n'étant pas seule, elle décrit aussi les femmes et les enfants qui l'entourent dans sa chambrée. Remarquons, en outre, que tout ce qu'elle écrit, est rédigé sur scène, dans le *camp d'internement*.

Après le prologue de son neveu, l'œuvre commence avec un chapitre intitulé *Promesse*, dans lequel elle explique la raison de la naissance du livre,

et crée une sorte de louange de sa « patrie malheureuse : A la Catalogne » (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 12). Elle affirme que l'ouvrage n'a pas pu être publié sous le régime de Francisco Franco. Malgré le fait que la dictature du Caudillo finit en 1973, l'auteure ne publie son témoignage que cinquante-six ans après l'enfermement :

Quand la haine se sera éteinte et la peur aura disparu, quand la paix, la liberté et la justice seront patrimoine de tous ; quand nos enfants joueront et riront de nouveau sans crainte, et le peuple parlera notre langue ; quand notre drapeau flottera au gré des vents ; quand toutes les blessures seront cicatrisées et bien guéries et la malheureuse histoire de la guerre civile sera uniquement un souvenir, un mythe : à ce moment-là et seulement là, je ferai connaître mon journal (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 11).

Comme le lecteur peut observer, cette citation cache en elle-même la douleur de la perte de son pays et de son identité catalane, qu'elle ne pourrait pas exercer tranquillement en dehors de la Catalogne, étant donné qu'autant sur la route que dans le camp, elle rencontre l'oppression. De cette façon, comme la citation peut justifier également, elle pense que le peuple catalan récupère sa liberté pendant les années 1990.

En ce qui concerne le long chapitre « La fuite », elle est en relation avec l'offensive de Catalogne, c'est-à-dire, des opérations militaires menées dans cette région entre le 23 décembre 1938 et le 10 février 1939. Elle décrit la Catalogne en tant que « la terre brûlée », en plus, les sentiments d'adieu sombres qu'elle doit faire des amis, des compagnons « laissés en chemin qui dormaient déjà dans un lieu secret leur paix éternelle à l'ombre de la nuit » (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 15.). En ce qui concerne la *diègese*, vu qu'elle n'est pas seule pendant l'évasion, elle utilise la première personne du pluriel maintes fois pour décrire les événements qui sont vécus par de nombreux civils et soldats. Avec cela, elle nous montre qu'elle n'est pas la seule qui subit les répercussions de la guerre. Les conséquences sont de longues et constantes marches de nuit pour se cacher des bombardements ; des nuits froides et des pertes de bagages. Quand la narratrice a l'intention de partager avec les lecteurs ses sentiments, elle change le pronom et la personne, ainsi le *je* prend la place.

L'explosion de cette première bombe était tombée sur nous [...]. C'était terrible, un vent de mort et de silence avait fait suite à l'explosion qui avait tout emporté et tout écrasé. Je me rappelle ces instants terribles où l'air devenait irrespirable, épais. [...] Je voulais respirer et ça devenait très difficile [...]. Mon instinct de conservation me disait : « fuis, cours », mais quelqu'un m'en empêchait en m'agrippant très fort. [...] En analysant froidement cela aujourd'hui, je réalise que peut-être je n'aurais pas sauvé ma vie si le capitaine ne m'avait pas obligée à rester à terre, car mon seul désir, mon élan primitif, mon instinct de conservation me poussaient à fuir dès la première explosion, mais ensuite il y en avait eu d'autres, un peu plus haut ou plus bas indifféremment, mais toutes là où nous nous trouvions tous (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 33–34).

Comme on peut le constater, l'auteure détaille chaque mouvement qu'elle fait ensemble avec d'autres réfugiés, les événements et ses propres sentiments. Elle nous raconte aussi qu'ils se cachent souvent dans des maisons abandonnées jusqu'à ce que celles-ci ne deviennent trop dangereuses. Il faut également indiquer que le ton du journal s'assombrit de plus en plus en avançant dans l'histoire. Elle se plaint souvent du mauvais temps, étant donné qu'il neige et qu'elle ne dispose pas de vêtements appropriés, car elle a perdu presque toutes ses valises.

Se trouvant dans ces conditions difficiles, elle éprouve toujours l'angoisse et l'incertitude, pendant qu'elle ne cesse pas d'espérer d'arriver en France pour trouver la paix. Au moins, elle ne sait pas que cet accueil ne sera pas chaleureux. C'est pour cela qu'elle pose constamment les mêmes questions : « Derrière cette barrière apparemment infranchissable, y aurait-il encore une lueur d'espoir de vie ou de paix ? » (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 46). Ce doute et à la fois l'espérance exercent une grande influence sur les réfugiés, la narratrice déclare ainsi : « [c]ette porte représentait tous les désirs de liberté chauds à nos cœurs » (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 46). À leur arrivée matinale, ils voient le drapeau de la République française, et quand la frontière s'ouvre, les gendarmes demandent les papiers des réfugiés pendant qu'ils les examinent. Les femmes et les enfants sont séparés à la frontière des hommes, et transférés dans des camps différents par voie ferroviaire, pressés dans des wagons noirs, sans savoir ce qui va se passer. Cette désespérance se montre tout au long de ce chapitre.

Finalement, après un long trajet et avec des gendarmes extrêmement sévères ils arrivent dans le camp d'internement que l'auteure décrit comme une cruauté et une vraie souffrance du point de vue des autres réfugiés :

Il ne manquait pas non plus celles qui n'en avaient plus depuis longtemps et on voyait leurs pieds blessés, sanguinolents, enveloppés avec des bandes de tissu, ou des bouts de pull en laine. [...] Beaucoup pleuraient épuisées et parmi les gémissements on entendait aussi des gros mots (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 66).

Ces exemples à l'appui, on peut à juste titre supposer que cette œuvre est un mélange de mémoire et d'autobiographie, vu la *diégèse* et les points de vue utilisés pendant la narration. Le chapitre suivant justifiera également cette affirmation.

3.2. La vie des femmes dans le camp d'internement de l'Aude

Le *camp de Couizà-Montazels*, une usine, est l'un des camps oubliés où environ cinq-six cents femmes et enfants arrivent. Les autorités françaises le créent le 8 février 1939, donc elles n'avaient pas beaucoup de temps pour assurer les conditions convenables aux réfugiés. Le camp ferme ses portes le 10 mai 1940, presque une année après la libération de l'auteure (ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE L'AUDE 2012 : 2).

Les circonstances sont similaires à celles des autres camps : les femmes dorment sur de la paille, sur le sol en ciment ou sur des tables que l'auteure constate également lors de son arrivée (ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE L'AUDE 2012 : 7).

Au milieu d'un silence de mort nous pénétrions dans des hangars délabrés, énormes et glaciaux. À l'intérieur de cette immensité on se plaçait comme on le pouvait sous le pâle éclairage des lanternes. Les deux côtés de cette grande salle, dans toute leur longueur, étaient recouverts d'une mince couche de paille d'environ dix centimètres, pas plus (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 66).

Ce sont des conditions plus difficilement supportables dans la mesure où elles s'appliquent à des femmes et des enfants. « La nourriture est constituée de légumes secs et de pommes de terre mais la comptabilité du camp montre que l'administration s'efforce d'équilibrer les repas par l'achat de légumes verts et de fruits » (ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE L'AUDE 2012 : 7).

Nous sommes habituées au plat unique, c'était souvent le cas pendant la guerre, mais ici il y a des enfants en pleine croissance et leurs mères se font du souci car il n'y a rien d'autre à manger que ces repas de misère. Il n'y a rien de spécial non plus pour les femmes enceintes ou âgées (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 83).

À ces *topoi* de sans lits normaux et de malnutrition, se joint la rigueur des gendarmes, dans la mesure où il est interdit de parler avec eux. On voit donc que ces femmes et enfants sont traités comme des prisonniers ayant commis de graves crimes. On ne constate aucune empathie ni gentillesse des autorités. Les gendarmes parlent même en français malgré le fait que peu de réfugiés sont capables de comprendre les ordres. Remarquons que d'autres *topoi* de la littérature concentrationnaire sont décrits par la protagoniste, comme le froid insupportable, les équipements et l'hygiène manquants (des draps, des vêtements, les toilettes normales, ainsi que l'eau froide chaude pour prendre la douche). Elle explique ainsi : « [e]ntre le café et le déjeuner nous sortons à l'extérieur pour faire une autre queue interminable, cette fois-ci pour aller aux latrines. Il s'agit de trous creusés dans du ciment. » (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 81–82).

Pour passer le temps qui est difficilement retraçable – l'auteure ne nous donne pas vraiment d'indices –, elle écrit son journal d'internement, dessine les portraits des enfants et des gendarmes, donne des cours aux enfants, et, après plusieurs semaines, quand cela devient possible, elle va avoir des correspondances, ainsi écrit des lettres à ses proches. En communauté, les femmes créent des soirées de lectures de la littérature de toutes les régions d'Espagne et des séances de spiritisme pour avoir quelques informations du monde extérieur (depuis qu'elles se trouvent dans le camp, elles ne connaissent ni les événements de la guerre civile ni ceux de la France).

À la fin nous avons pensé à organiser une petite veillée littéraire. Je suis chargée de faire l'affiche pour l'annoncer. [...] Toutes les poésies étaient acceptées même celles dont on ne connaissait pas l'auteur ou le titre, ou celles qui n'étaient pas complètes. [...] Et enfin, Ventura Gasso et sa poésie patriote. [...] Pourquoi ce poème si triste et si beau m'émut à ce point la première fois que je le lus ? [...] Maintenant, après avoir vécu de si près l'agonie de notre peuple, je réalise et je devine tout ce que le poète avait ressenti au fond de son cœur en l'écrivant (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 113–115).

Ces activités ne sont pas interdites, mais il faut les faire avec modération et précaution. Les femmes auront le courage de les faire seulement quelques semaines passées, vu que les conditions inhumaines les empêchaient. En plus, ces citations montrent bien qu'Elisa Reverter i López pensait plutôt aux événements vécus ensemble avec ses camarades.

3.3. *La vie en dehors du camp*

D'après nos recherches, le sort d'Elisa Reverter i López, est unique : elle est libérée avant la fermeture du camp. Comme on l'a déjà mentionné, l'auteure est internée en février 1939 et n'aura pas la possibilité de sortir du camp jusqu'à mi-juillet ; pour cette première, elle cueillera des fruits avec les enfants accompagnés par quatre gendarmes français. Elle est consciente que c'est loin d'être une vraie liberté, mais elle attend avec impatience la sortie pour connaître un morceau de ce monde différent et totalement inconnu, avec sa nature sans murs. « Évidemment je sais que ce n'est qu'une parodie de liberté, une petite tromperie, mais demain je veux la faire mienne, même si elle ne dure qu'une ou deux heures. » On constate une sorte de contraste des sentiments entre désenchantement, perte d'espoir et la renaissance de la gaieté et du *carpe diem*, c'est-à-dire, les sentiments de jamais se libérer et de vivre les bons moments après autant de malheurs.

Quand ils retournent dans le camp après une longue journée, une Française l'attend. Elle a lu des rapports sur l'auteure et veut qu'elle devienne la professeure d'espagnol de ses enfants.

– Cette dame – répétait le commandant pour la deuxième fois – est venue vous chercher, elle est décidée à vous sortir du camp et elle attend votre

réponse. Vous ne sortirez que si vous êtes d'accord, bien sûr, cela fait plus de trois heures qu'elle vous attend (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 234).

C'est la première opportunité de quitter le camp légalement, après presque six mois de captivité. Pour quelques lignes, cet esprit de communauté qui a envahi l'œuvre de l'auteure disparaît et ne surgit que quand elle doit dire au revoir à ses amies et leurs enfants. Elle pense à elle-même seulement, à son bien-être et à la possibilité de regagner sa liberté.

En conséquence, l'incertitude constante concernant la durée du temps à passer enfermée, l'ennui, qui ont caractérisé le ton de l'œuvre, disparaissent. Elle finit donc son journal le 25 juillet 1939 en Montagne Noire en décrivant la vie en dehors du camp, les enfants et leur mère, comme quelqu'un qui a réussi de retrouver la paix et la tranquillité.

Et c'est ici, dans ce lieu privilégié où je réside maintenant, que les enfants m'attendaient curieux. Mes nouveaux élèves, trois filles et deux garçons avec de longues jambes, des cheveux frisés, et des yeux verts étranges et fascinants, parfois agressifs, énigmatiques, scintillants et songeurs comme ceux de leur mère (REVERTER I LÓPEZ 2019 : 239).

4. Conclusion

On a essayé, à une échelle modeste, de clarifier les expressions *camp de concentration* et *camp d'internement*. Avec les exemples et les explications, on peut comprendre qu'il faudrait les distinguer, puisque leur utilisation dans les cas de cultures et pays différents peuvent causer des malentendus.

En plus, l'importance de la recherche sur les camps d'internement français se cache dans le peu d'intérêt qu'ils ont reçu à côté des camps de concentration nazis. Ainsi, avec notre étude, on a visé également à découvrir le pot aux roses littéraire et historique de ce thème. Pour réaliser, on a choisi une œuvre qui mélange les traits de l'autobiographie et du mémoire. L'auteure était une femme et artiste catalane moins connue par le canon littéraire. En plus, pour voir si la *littérature de camp d'internement* pouvait être intégrée dans la *littérature concentrationnaire*, en conformité avec l'origine de l'auteure, on a abordé les différentes théories espagnoles.

L'œuvre d'Elisa Reverter i López parle des traumas de la privation de liberté et d'être considérée comme *indésirable*. Elle intègre, bien évidemment involontairement – ne sachant pas qu'un jour son journal allait être analysé des points de vue historique et littéraire –, des *topoi* de la *littérature concentrationnaire*, c'est-à-dire la maltraitance, les conditions insalubres, la nourriture insuffisante et défectueuse, ainsi que des restrictions relatives à la correspondance. Bien que l'histoire ait une fin heureuse, le ton sombre est plus présent à cause des événements.

Avec son journal de nature hétéroclite, Elisa Reverter i López trouve un moyen de se remettre de son traumatisme et de faire vivre dans la mémoire collective ces épisodes du passé.

BIBLIOGRAPHIE

- ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE L'AUDE, 2012. *Réfugiés espagnols dans l'Aude 1939–1940. Exposition*. Conseil Général de l'Aude. [Consulté le 30.10.2023]. Disponible à l'adresse : https://francearchives.gouv.fr/file/d767e446b5c33dfbbe074fa863f8c60d75bafdf5/Exposition_AD_Aude.pdf
- BECKER, Annette, 2008. La genèse des camps de concentration : Cuba, la guerre des Boers, la grande guerre de 1896 aux années vingt. *Revue d'Histoire de la Shoah*. N° 189, pp. 101–129.
- BENE, Krisztián, 2018. Une littérature des voyages particulière : Les mémoires des membres hongrois des Forces françaises libres. *Acta Universitatis Szegediensis de Attila Jozsef Nominatae Acta Romanica* 30. N° 54, pp. 135–145.
- CUESTA, Josefina, 2008. *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Madrid : Alianza.
- FARCY, Jean-Claude, 2014. Les camps d'internement de la Première Guerre mondiale. *Revue Quart Monde* [en ligne]. Printemps-été 2015, n° 232, pp. 45–50. [Consulté le 01.11.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.revue-quartmonde.org/6028>
- HAMEL, Yan, 2005. Le sport concentrationnaire : David Rousset, Georges Perec. Dans Melançon, Benoît ; Hamel, Yan et Lafrance, Geneviève (dir.), *Des mots et des muscles ! Représentations des pratiques sportives*. Québec : Nota bene. pp. 231–250. [Consulté le 31.10.2023]. Disponible à l'adresse : <https://r-libre.teluq.ca/366/>

- LAHARIE, Claude, 2020. *Petite histoire des camps d'internement français (1939–1945)*. Pau : Cairn.
- LUQUE AMO, Álvaro, 2016. El diario personal en la literatura concentracionaria: testimonio y ficción. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XXI*. N°21, pp. 119-134. [Consulté le 31.10.2023]. Disponible à l'adresse : <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/9338/8908>
- NAHARRO-CALDERÓN, José María, 2017. *Entre alambradas y exilios. Sangrías de las Españas y terapias de Vichy*. Madrid : Biblioteca Nueva.
- PESCHANSKI, Denis, 2000. *Les camps français d'internement (1938–1946)*. Thèse de doctorat d'État en Histoire, direction Antoine Prost, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- REVERTER I LÓPEZ, Elisa, 2019. *Femmes en enfer*. (traduit par María Ramón Cervelló) Madrid : Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, 2019. La literatura concentracionaria: universalidad, representación y memoria. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*. N° 19, pp. 431–455. [Consulté le 02.11.2023]. Disponible à l'adresse : <https://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/463>
- Z. VARGA, Zoltán, 2022. Memories of Camps, Memoirs of War: Personal Experience, Historical Trauma, and Literary Expression in Post-War Hungarian Literature. *Studi Finno-Ugrici*. Novembre 2022, n° 2, pp. 1–18. [Consulté le 30.10.2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.serena.unina.it/index.php/studifinno/article/view/9854>

UN DIALOGUE CONTRADICTOIRE

PRISONNIERS DE GUERRE FRANÇAIS EN HONGRIE, PRISONNIERS DE GUERRE HONGROIS EN FRANCE EN 1944–1945

Krisztián BENE
Université de Pécs

Résumé : L'objectif de cet article est de présenter la détention des soldats des forces armées de Hongrie et de France comme prisonniers de guerre dans l'autre pays et de les comparer sur la base des critères établis lors de la recherche. La présentation et la comparaison de ces deux phénomènes parallèles, mais relativement peu connus même par l'historiographie, peuvent contribuer à la meilleure compréhension des relations militaires entre les deux pays. Ces nouvelles connaissances permettent une évaluation plus réaliste de la période pendant la Seconde Guerre mondiale et au lendemain du conflit.

Mots-clés : Seconde Guerre mondiale ; France ; Hongrie ; prisonniers de guerre ; relations militaires.

A Contradictory Dialogue. French Prisoners of War in Hungary, Hungarian Prisoners of War in France in 1944–1945 – abstract: The aim of this article is to present the detention of soldiers from the armed forces of Hungary and France as prisoners of war in the other country and to compare them based on the criteria established during the research. The presentation and comparison of these two parallel phenomena, which are relatively unknown even in historiography, can contribute to a better understanding of military relations between the two countries. This new knowledge will enable a more realistic assessment of the period during the Second World War and its aftermath.

Keywords: Second World War; France; Hungary; prisoners of war; military relations.

Les relations militaires franco-hongroises pendant la Seconde Guerre mondiale ont reçu relativement peu d'attention dans l'historiographie de Hongrie et de France, malgré les nombreuses façons dont les militaires et les citoyens des deux États ont été liés à cet égard pendant les années de conflit.

L'objectif de cet article est de présenter la détention des soldats des forces armées des deux pays en tant que prisonniers de guerre dans l'autre pays, et de les comparer sur la base des critères de recherche spécifiques. Étant donné que les deux États n'étaient pas en guerre et que leurs armées ne s'affrontaient pas sur le champ de bataille, le processus même d'être fait prisonnier de guerre est un phénomène très spécifique et intéressant, surtout si l'on tient compte du fait qu'il s'est produit également pour des soldats des deux pays. Les aspects juridiques de cette situation méritent également d'être brièvement abordés, car la situation diplomatique et militaire entre les deux États ne le justifiait pas en soi. Il convient ensuite de comparer le traitement des prisonniers de guerre par les pays d'accueil, qui présente des différences radicales en fonction des intentions différentes des gouvernements. Cependant, de manière quelque peu contradictoire dans les deux cas, certains détenus servaient dans les forces armées du pays concerné ou dans une autre force se trouvant dans sa zone d'influence. En relation avec ce qui précède, il convient également de comparer les pertes subies par les prisonniers de guerre, qui sont manifestement indissociables des circonstances décrites ci-dessus. L'examen de la fin de la captivité et du retour des prisonniers est également instructif, de même que la comparaison de leur vie après la guerre, qui sera également examinée dans l'article.

Nous espérons que la présentation et la comparaison de ces deux phénomènes, relativement peu connus, apporteront une contribution importante à une meilleure compréhension des relations militaires entre les deux pays et des spécificités de la situation des prisonniers de guerre qui a débuté pendant la Seconde Guerre mondiale et s'est poursuivie par la suite.

1. Les soldats français en captivité allemande

Après la défaite rapide et dévastatrice de l'armée française à la suite de l'offensive allemande de mai 1940, quelque 1 845 000 soldats français ont été faits prisonniers de guerre (ALEXANDRA 2010 : 25), dont environ 1,6 million

ont finalement été envoyés dans des camps de prisonniers du Troisième Reich (c'est-à-dire principalement dans l'Allemagne, l'Autriche, la Pologne et la République tchèque d'aujourd'hui) (DURAND 1994 : 11, 312). Pour répondre aux besoins en main-d'œuvre de l'industrie allemande, le Service du travail obligatoire, mis en place par accord entre les gouvernements français et allemand, comptait déjà 650 000 Français travaillant en Allemagne en 1943, dont la plupart n'avaient pas choisi cette activité de leur plein gré et étaient donc motivés pour quitter leur emploi et tenter de rentrer chez eux (AZÉMA, WIEVIORKA 2004 : 99).

Il est important de mentionner que dans ces camps de prisonniers de guerre se trouvaient également des prisonniers d'origine hongroise qui avaient précédemment servi dans l'armée française et qui avaient informé leurs compagnons d'armes français qu'en cas d'évasion, ils devraient se diriger vers la Hongrie, qui n'était pas en guerre avec la France et qui n'était donc pas obligée de remettre les prisonniers de guerre français évadés aux autorités allemandes. Bien qu'à première vue, ce lien puisse sembler tiré par les cheveux, il convient de rappeler que cela s'est produit dans de nombreux cas et que la captivité commune a aidé les Français à s'échapper vers la Hongrie (BAJOMI LÁZÁR 1984 : 156).

La fuite des prisonniers de guerre français vers la Hongrie est également grandement facilitée par le fait que les autorités allemandes, afin d'empêcher les Français de s'échapper, les placent principalement dans les territoires orientaux du Troisième Reich. De surcroît, les provinces autrichiennes comptaient un grand nombre de citoyens français astreints au Service du travail obligatoire, qui jouissaient d'une relative liberté et étaient soumis à un contrôle minimal, de sorte qu'il était relativement facile de se mêler à eux après une évasion réussie d'un camp de prisonniers de guerre (Roos 1984 : 97–99). Le camp d'internement militaire de Rawa Ruska accueillait des prisonniers de guerre déserteurs récidivistes et des résistants, dont quelque 25 000 Français, dont beaucoup ont tenté de s'évader à nouveau et, dans de nombreux cas, leur périple les a menés en Hongrie (CSERNUS 2015 : 124). En raison de ces circonstances et, comme nous l'avons vu, en partie grâce à l'influence hongroise, les citoyens français des camps de prisonniers de guerre et de travail en Allemagne ont continué à arriver en Hongrie à partir de la fin de l'année 1940, en petits et grands groupes, ainsi qu'individuellement, où les autorités hongroises (après quelques hésitations, comme nous le verrons plus tard) les ont internés.

2. Les soldats hongrois en captivité occidentale

À partir de l'été 1944, une partie de plus en plus importante de la Hongrie est occupée par les troupes soviétiques, ce qui entraîne un déploiement continu des forces hongroises à l'ouest, puis sur le territoire du Troisième Reich afin de poursuivre la guerre (SØRENSEN 2020 : 16). Outre un peu plus de 500 000 soldats hongrois, il y a environ 70 000 jeunes nouvellement recrutés et 10 000 civils, gendarmes et policiers à l'ouest des frontières à la fin de la guerre (SZABÓ 2018 : 169–176). En fin de compte, environ 300 000 soldats ont été faits prisonniers de guerre par les Alliés occidentaux (CSERNUS 2015 : 133), ce qui, dans de nombreux cas, reflétait la décision des premiers, car ils essayaient d'éviter la captivité soviétique (qui, à la fin de la guerre, touchait un total de 600 000 citoyens hongrois) (SZÉCSÉNYI 2020 : 67) et, par conséquent, ils ont essayé de se rendre aux forces anglo-saxonnes en se déplaçant vers l'ouest (TARCAI 1991 : 307–308).

Sur le théâtre européen des opérations, au printemps 1945, quelque 8 000 000 de soldats servant dans les armées des puissances de l'Axe ont été capturés par les Alliés occidentaux (ABZAC-EPEZY 2010 : 39), et leur prise en charge devait alors être assurée par ces États, selon la convention de Genève, ce à quoi les autorités de ces pays n'étaient pas préparées. En même temps, selon cette convention, les prisonniers de guerre devaient être libérés après la conclusion de l'armistice qui mettait fin au conflit, mais cela n'a pas eu lieu, car les États victorieux avaient besoin de cette main-d'œuvre gratuite pour reconstruire leur pays et relancer leur économie. Par conséquent, le rapatriement des prisonniers a également été soumis à des retards considérables (HÖRTOBÁGYI 2002 : 40).

Les dirigeants politiques français réclament un certain nombre de prisonniers de guerre pour contribuer à la reconstruction du pays et le font savoir à leurs alliés anglo-saxons. Ces derniers, libérés du problème de l'approvisionnement en prisonniers, confient simplement aux Français l'autorité d'une série de camps de prisonniers entre février et septembre 1945 dans une première étape. Le plan initial prévoyait de transférer un total de 1 750 000 prisonniers à la garde des Français, car les spécialistes du gouvernement français avaient besoin d'autant d'hommes pour reconstruire l'économie du pays, mais le commandement anglo-saxon, confronté aux conditions souvent inhumaines des camps français, a interrompu le processus de transfert, et 740 000

hommes ont finalement été transférés à la garde des Français sous supervision américaine, tandis que 25 000 ont été transférés à la garde des Britanniques (ABZAC-EPEZY 2010 : 40, 44).

Parmi les prisonniers remis aux autorités françaises, on compte un nombre important d'Italiens (environ 50 000), d'Autrichiens (également environ 50 000), de Soviétiques (environ 90 000), de Hongrois (10 000 selon les statistiques françaises) et de Roumains (800) (ABZAC-EPEZY 2010 : 45). Le nombre de soldats et de prisonniers de guerre hongrois transférés en France correspond en effet à peu près aux statistiques françaises, mais des dizaines de milliers de prisonniers de guerre supplémentaires ont été pris sous contrôle français dans les camps de prisonniers de la zone d'occupation française (SZÉCSÉNYI 2020 : 70).

3. Les caractéristiques de la détention

3.1. Les spécificités de la situation juridique

L'internement des prisonniers de guerre français (appelés évadés) ne va pas de soi. Selon la position officielle hongroise, les prisonniers de guerre fugitifs arrêtés à la frontière doivent être déportés en Allemagne, mais ceux arrêtés sur le territoire du pays doivent être internés. Cette dichotomie a persisté jusqu'en octobre 1943, date à laquelle un décret a été publié, stipulant que tous les prisonniers de guerre arrêtés devaient être internés, quel que soit le lieu de leur arrestation (HORTOBÁGYI 2001 : 91–92).

En effet, s'il n'y a pas d'état de guerre entre la France et la Hongrie, il y en a un entre la France et l'Allemagne. Cette dernière étant alliée de la Hongrie, les citoyens français arrivés sur le territoire hongrois et ayant l'intention d'y rester, sont susceptibles de continuer à se battre et leur internement est donc tout à fait justifié (BOROS 1973 : 430–431). Dans la pratique, cependant, l'internement signifiait qu'ils n'étaient pas autorisés à quitter l'établissement qui leur avait été assigné, mais ils étaient libres de travailler et pouvaient prendre plusieurs semaines de congé officiel de l'internement, qu'ils pouvaient passer dans un endroit de leur choix, ce qui leur laissait une grande liberté (LEMAIRE 2015 : 62–66).

Les autorités françaises ne font pas de distinction entre les prisonniers allemands et hongrois, et les traitent donc de la même manière que les soldats de l'État ennemi qui était auparavant en guerre avec elles, ce qui est difficilement défendable d'un point de vue juridique (CSERNUS 2015 : 133). La situation juridique était compliquée par le fait que le transfert de prisonniers de guerre capturés par un État dans la juridiction d'un autre État n'était pas réglementé par la convention de Genève, de sorte que la Croix-Rouge internationale a dû être consultée à ce sujet. L'organisation a accepté le transfert des prisonniers de guerre, se trouvant devant un fait accompli, mais a stipulé que l'État qui transfère et l'État qui reçoit devaient garantir que les prisonniers recevraient le traitement requis par la convention de Genève. Or, en reclassant les prisonniers de guerre dans une autre catégorie, les pays concernés ont contourné cette clause et ont pu les utiliser à leurs propres fins, même pour des tâches dangereuses comme le déminage (HORTOBÁGYI 2002 : 40).

3.2 Le nombre de prisonniers

Le nombre de citoyens français internés augmente rapidement à partir de la fin de l'année 1940 et atteint près de 1 000 en 1944 (CSERNUS 2015 : 124). Quant au nombre exact d'internés français, la littérature relativement peu abondante sur le sujet donne des chiffres différents. D'après les recherches d'István Lagzi, les documents d'archives disponibles évaluent à 837 le nombre de Français enregistrés par les autorités, et il estime que ce nombre ne pouvait pas être significativement plus élevé (LAGZI 2016 : 141). Parallèlement, Péter Hortobágyi évalue à 1 200–1 300 le nombre de prisonniers de guerre français en Hongrie pendant la guerre, car, selon lui, ils ont réussi à éviter d'être enregistrés par les autorités de plusieurs manières (HORTOBÁGYI 2001 : 85–86). Les deux approches se complètent bien et le chiffre le plus élevé est acceptable, même s'il n'est pas étayé par des données précises.

Il existe une certaine divergence entre les données françaises et hongroises sur le nombre de citoyens hongrois sous juridiction française, qui est principalement due à une différence évidente de méthodologie de comptage. D'une part, les Français ne comptent que les soldats hongrois transférés en France, dont le nombre, comme nous l'avons vu précédemment, est estimé

à 10 000 (ABZAC-EPEZY 2010 : 45). D'autre part, les Hongrois prennent en compte tous les citoyens hongrois (y compris les soldats hongrois ayant servi dans l'armée allemande) qui ont été transférés sur le territoire français, ainsi que le nombre beaucoup plus important de prisonniers de guerre qui ont été pris en charge par les autorités militaires françaises dans la zone d'occupation française en Allemagne et en Autriche. Par conséquent, les premiers étaient environ 15–20 000, les seconds 30–35 000, soit un total d'environ 50 000, ce qui peut être considéré comme un nombre relativement important (SZABÓ 2018 : 201–202).

3.3 Le logement et les conditions de vie des prisonniers de guerre

Après plusieurs camps provisoires, les prisonniers français sont transférés à Balatonboglár en octobre 1942, où ils restent jusqu'au printemps 1944 (ACHERAY – TOUPET 1991 : 118). Selon le règlement régissant les internés, les autorités hongroises les rémunèrent en fonction de leur grade : les officiers reçoivent 5 pengő par jour, les sous-officiers 1 pengő par jour et les hommes d'équipage 40 fillér par jour, et ils reçoivent la même nourriture que les membres des forces armées hongroises. Cette somme étant complétée par une allocation mensuelle de 300 pengő par tête versée par l'attaché militaire français à Budapest, les internés français jouissaient d'une grande liberté financière (LAGZI 1975 : 169). Les internés qui organisaient des excursions dans la région, établissaient de bonnes relations avec les habitants et se mariaient même souvent, se plaisaient beaucoup à Balatonboglár, comme en témoignent de nombreux mémoires de sources françaises (LEMAIRE 1984 : 110–111, ROOS 1984 : 100–101).

En revanche, les prisonniers de guerre hongrois détenus par les Français sont placés dans des conditions extrêmement précaires pour deux raisons principales. D'une part, la population française, et par conséquent les gardiens des camps, éprouvent une très forte antipathie à l'égard des Allemands, qui les ont vaincus en 1940 et ont occupés leur pays pendant quatre ans. Aucune distinction n'étant faite entre les soldats hongrois et allemands, les Hongrois sont traités aussi durement, voire cruellement, que les Allemands (SZABÓ 2018 : 203). D'autre part, la France se trouvait dans une situation extrêmement difficile à la fin de la guerre, c'est pourquoi elle a exigé la

reddition des prisonniers de guerre, mais en même temps, cela l'empêchait de fournir des logements et des soins adéquats aux prisonniers. L'État français voulait reconstruire son économie en ruine en s'appuyant sur le travail des prisonniers de guerre, mais il n'avait ni les ressources ni l'administration nécessaires pour offrir des conditions de vie à cette main-d'œuvre gratuite (THÉOFILAKIS 2014 : 222–224). Les conditions des prisonniers de guerre hongrois passés sous contrôle français dans la zone d'occupation française (Tyrol, Voralberg, Sarre) étaient bien meilleures que celles mentionnées ci-dessus (SZÉCSÉNYI 2020 : 70).

3.4. Le service armé dans la détention

Certains internés français souhaitant rejoindre les mouvements de résistance luttant contre les puissances de l'Axe, ce qui n'était pas vraiment possible en Hongrie. Par conséquent, ils ont tenté d'entrer en contact avec des mouvements de partisans armés dans les pays voisins. Ils y parviennent en 1944 en Slovaquie où, grâce aux connaissances qu'ils se sont faites après leur évasion du camp de prisonniers, les lieutenants Michel Bourel de la Roncière et Georges Barazer de Lannurien réussissent à contacter les représentants de la résistance slovaque à Budapest et à négocier avec eux le passage clandestin de Français à travers la frontière hongro-slovaque afin de rejoindre la résistance armée (LANNURIEN 1984 : 74–75). L'unité française participe ensuite aux combats réguliers et irréguliers de l'insurrection nationale slovaque jusqu'en janvier 1945, date à laquelle les survivants (56 tués et 45 blessés dans les combats) contactent l'Armée rouge, qui dirige les citoyens français vers des camps de regroupement d'où ils pourront ensuite rentrer en France (LANNURIEN 1984).

Étant donné que les forces armées et les autorités françaises ne disposaient pas d'un nombre suffisant de gardes pour assurer correctement la garde des prisonniers (THÉOFILAKIS 2014 : 171–206) dans la zone d'occupation française, les autorités militaires françaises ont organisé des escadrons de gardes armés avec la coopération des prisonniers hongrois, dont la tâche était la garde des prisonniers de guerre allemand dans les camps de prisonniers de guerre et pendant le travail effectué aux alentours (FÜZES 1994 : 43). Selon certaines informations, les Hongrois qui effectuaient ce service étaient souvent d'anciens gendarmes, pour qui le retour en Hongrie n'était pas une réelle

alternative, ainsi, ils coopéraient avec les autorités militaires françaises (SZABÓ 2018 : 203). Parallèlement, la possibilité de rejoindre la Légion étrangère s'ouvre bien plus tôt aux prisonniers de guerre français puisque les recruteurs du corps apparaissent dans les camps dès 1945 pour trouver des volontaires (TARCAI 1992 : 81–82). Le nombre exact de ces derniers n'est pas connu, mais d'après les informations disponibles, il peut être estimé entre 1 000 et 2 000 personnes (BENE 2022 : 35–36).

3.5. Les pertes

Dans le cas des prisonniers de guerre français internés en Hongrie, aucune perte significative ne peut être signalée lors de leur séjour en Hongrie, les citoyens français vivant dans de bonnes conditions et n'ayant pas été soumis à de graves atrocités de la part des autorités ou de la population. Les décès sont survenus uniquement parmi ceux qui se sont portés volontaires pour le service armé lors du soulèvement national slovaque. Si l'on prend en compte les 56 personnes décédées de la manière présentée précédemment, alors seulement moins de cinq pour cent des internés ont perdu la vie au cours de la période sous revue, ce qui indique clairement que les citoyens français étaient en sécurité et dans de bonnes conditions en Hongrie pendant les années d'internement.

Il est indubitable que de nombreux Hongrois ont perdu la vie en tant que prisonniers de guerre en France. Il faut donc tenter de quantifier cette perte afin d'obtenir une image plus authentique du sort des prisonniers de guerre. Il n'existe pas de données fiables sur ces pertes, on ne peut donc se fier qu'aux registres des sépultures de guerre, qui ne couvrent certainement pas la totalité des pertes humaines, mais donnent au moins une image approximative du nombre de ceux qui sont morts en captivité. Il y a 533 Hongrois identifiables enterrés dans les cimetières militaires en France (BÚS-SZABÓ 2013 : 225–467). Dans les circonstances décrites ci-dessus, on peut, à juste titre, supposer que les pertes réelles ont été bien plus élevées que cela, mais sur la base d'informations fiables, nous devons pour l'instant nous contenter de l'affirmation selon laquelle 2,5 à 3 pour cent des Hongrois détenus sur le territoire de l'État français a perdu la vie pendant leur captivité.

3.6. Le rapatriement

À la suite du déploiement des troupes soviétiques en Hongrie, les évadés français dirigés par le capitaine René Roos entament des négociations avec le commandement militaire de Budapest pour organiser le retour des citoyens français (ROOS 1984 : 107). Après plusieurs mois d'attente, les Français rassemblés ont été envoyés par train à Odessa fin avril 1945, d'où deux navires britanniques les ont finalement transportés en France fin mai. Par ailleurs, il y avait des Français qui, pour diverses raisons étaient encore à Budapest en été 1945, donc, ils ont ensuite quitté le pays et ont probablement emprunté des itinéraires plus directs lors de leur départ (HORTOBÁGYI 2001 : 99).

La libération et le rapatriement des prisonniers de guerre capturés en Occident par les puissances anglo-saxonnes commençaient déjà dès l'été 1945. Le retour de centaines de milliers de citoyens hongrois était également une question importante pour le gouvernement hongrois, car la main-d'œuvre du grand nombre de personnes restant à l'extérieur des frontières aurait été grandement nécessaire lors de la reconstruction du pays et, plus est, les proches ont exigé le rapatriement des membres de leur famille dans les plus brefs délais (HORTOBÁGYI 2002 : 57). Le rapatriement des premiers prisonniers de guerre hongrois depuis la France a eu lieu en mars 1946 (ABZAC-EPEZY 2010 : 45) et le processus s'est achevé à la fin de 1947, de sorte qu'après cela il n'y avait plus de citoyens hongrois en captivité ni en France ni dans la zone d'occupation française en Allemagne et en Autriche (STARK 1989 : 57).

3.7. La période d'après-guerre

Les prisonniers de guerre français rentrés de Hongrie appréciaient beaucoup le traitement qui leur était réservé. Ils ont donc non seulement créé leur propre association en 1946, mais ont également contribué activement à la création de plusieurs sociétés d'amitié franco-hongroises, tout en agissant en faveur des prisonniers de guerre hongrois (CSERNUS 2015 : 131–132). Dans ce contexte, ils rédigent un mémorandum au général de Gaulle, lancent une campagne de presse et contactent directement les commandants des camps de prisonniers de guerre, afin que les autorités françaises assurent un meilleur traitement des prisonniers hongrois de guerre, et ils ont essayé de garantir que les citoyens

hongrois puissent retourner dans leur patrie le plus rapidement possible (LEMAIRE 2015 : 142).

Dans le même temps, le retour au pays ne signifiait pas toujours une vie insouciant pour les anciens prisonniers de guerre hongrois soumis à la procédure de vérification. Dans de nombreux cas, ceux qui sont rentrés de l'Occident ont été désavantagés dans la vie civile, car ils étaient considérés comme des « Occidentaux » politiquement peu fiables en raison de leur passé étranger (SZÉCSÉNYI 2020 : 75). Leur droit de vote a été enlevé, ils ont été inscrits sur la liste B (interdiction de remplir des fonctions importantes), ils n'ont pas été réembauchés sur leur lieu de travail d'origine et, par conséquent, sans que ce soit leur faute, ils ont été punis simplement parce qu'ils étaient prisonniers de guerre dans des conditions extrêmement difficiles sur le territoire d'un État occidental (FÜZES 1994 : 77–78, 97, 118).

4. Conclusion

Les deux phénomènes apparemment parallèles qui font l'objet de cet article trouvent leurs origines dans des causes très différentes. Alors que les prisonniers de guerre français après leur évasion des camps de prisonniers allemands atteignaient la Hongrie de leur plein gré (même si ce n'était souvent pas leur destination finale) où ils étaient internés, les soldats hongrois se retrouvaient dans les prisonniers de guerre français en raison de l'évolution particulière des circonstances.

À la lumière des événements présentés, il est difficile de dresser un bilan clair des événements vécus par les deux groupes présentés. Toutefois, on peut affirmer sans exagération que dans les deux cas, des circonstances plutôt uniques et des circonstances atypiques ont conduit au développement des phénomènes étudiés, pour lesquels il n'existait aucun scénario préparé à l'avance de la part des parties impliquées. Cela a certainement aussi contribué au fait qu'il a fallu improviser dans les situations données et trouver des solutions aux défis qui se présentaient, qui ont été réalisés de manières extrêmement différentes. Dans les deux cas, les instances officielles ont agi en pensant à leurs propres intérêts. La Hongrie a tenté de maintenir de bonnes relations avec un Etat occidental (même si elle n'y est finalement pas parvenue) tandis que la France a donné

la priorité à ses besoins économiques. Il faut ajouter que les prisonniers de guerre n'étaient pas nécessairement en mesure d'apporter une contribution significative à la reprise économique attendue, pour des raisons indépendantes de leur volonté. Ces faits ont créé des conditions radicalement différentes pour les prisonniers concernés. Pris dans le courant de l'histoire, les soldats français et hongrois disposaient d'une marge de manœuvre réduite, mais ils en profitèrent pour emprunter des voies très différentes, qui mériteraient sans doute d'être étudiées d'une manière plus approfondie.

BIBLIOGRAPHIE

- ABZAC-EPEZY, Claude, 2010. L'armée française et les prisonniers de guerre de l'Axe, 1943–1948. In : GENET-ROUFFIAC, Nathalie. *Des prisonniers de guerre aux personnes capturées*. Tulle : Service historique de la Guerre, pp. 39–54.
- ALEXANDRA, Alain, 2010. Les prisonniers de guerre de la Campagne de France. Un enjeu majeur pour Vichy. In : GENET-ROUFFIAC, Nathalie. *Des prisonniers de guerre aux personnes capturées*. Tulle : Service historique de la Guerre, pp. 25–38.
- AZÉMA, Jean-Pierre, WIEVIORKA, Olivier, 2004. *Vichy, 1940–44*. Paris : Perrin.
- BAJOMI LÁZÁR, Endre, 1984. *Tramontana. Magyar önkéntesek Franciaországban*. Budapest : Zrínyi.
- BENE, Krisztián, 2022. *Les soldats hongrois de la Légion étrangère en Indochine (1946–1954)*. In : BOISDRON, Matthieu, BENE, Krisztián. *Marges impériales en dialogue. Échanges, transferts, interactions et influences croisés entre les espaces postcoloniaux francophones et la périphérie soviétique européenne dans la seconde moitié du XX^e siècle*. Condé-en-Normandie : Éditions Codex, Université de Pécs, pp. 25–38.
- BOROS, Zsuzsanna, 1973. Német fogságból menekült francia hadifoglyok Magyarországon a második világháború alatt. In : *Történelmi Szemle*. 1973/3–4, n° 45, pp. 429–436.
- BÚS, János, SZABÓ, Péter, 2013. *Béke poraikra... III. Dokumentum-émlékkönyv a második világháború nyugati hadműveleti területén és a nyugati hadifogságban meghalt magyar katonákról*. Budapest : Zrínyi.
- CSERNUS, Sándor, 2015. Francia hadifoglyok hétköznapjai Magyarországon, 1940–1945. In : GYARMATI, György, PIHURIK, Judit. *Háborús hétköznapok*

- hadszintéren, hátországban 1939–1945.* Budapest, Pécs : Magyar Történelmi Társulat, Kronosz Kiadó, ÁBTL, pp. 121–141.
- DURAND, Yves, 1994. *Les Prisonniers de guerre dans les Stalags, les Oflags et les Kommandos, 1939–1945.* Paris : Hachette.
- FÜZES, Miklós, 1994. *Embervásár Európában.* Pécs : Magyar Történelmi Társulat Déldunántúli Csoportja – Baranya Megyei Levéltár.
- HORTOBÁGYI, Péter, 2001. Francia hadifoglyok Magyarországon a második világháború idején. In : *Valóság*, 2001/8, n° XLV, pp. 84–105.
- HORTOBÁGYI, Péter, 2002. Magyar hadifoglyok Belgiumban a második világháború után (1945–1947). In : *Valóság*, 2002/12, n° XLVI, pp. 38–65.
- LAGZI, István, 2016. *Francia menekültek Magyarországon 1940–1945. Dokumentumok. Évadés français en Hongrie 1940–1945. Documents.* Szeged : JATEPress.
- LAGZI, István, 1975. Francia menekültek Magyarországon (Balatonbogláron) a második világháború idején (1942–1945). In : KANYAR József. *Somogy megye múltjából – Levéltári évkönyv 6.* Kaposvár : Somogy Megyei Levéltár, pp. 167–192.
- LEMAIRE, Paul, 2015. *A szabadság hídjá.* Budapest : Zrínyi.
- LEMAIRE, Paul, 1984. L'hospitalité hongroise vue par un évadé français. In : *Revue historique des Armées*, 1984/3, pp. 110–111.
- ROOS, René, 1984. Évadé en Hongrie (1943–1945). In : *Revue historique des Armées*, 1984/3, n° 156, pp. 96–109.
- SØRENSEN, Søren Peder, 2020. *Egy elfeledett tragédia. Magyar katonák Dániában a második világháborús német megszállás idején.* Budapest : Zrínyi.
- STARK, Tamás, 1989. *Magyarország második világháborús embervesztesége.* Budapest : MTA Történettudományi Intézet.
- SZABÓ, Péter, 2018. *Keleti front, nyugati fogság: A Magyar Honvédség a második világháborúban és azután, 1941–1946.* Budapest : Jaffa.
- SZÉCSÉNYI, András, 2020. Hazatérés. Hadifoglyok és felszabadult deportáltak 1945-ben. In : FODOR Fanni. *Nagy Imre és kora. Tanulmányok, forrásközlések VII.* Budapest : Nagy Imre Alapítvány.
- TARCAI, Béla, 1991. Magyarok a nyugati hadifogolytáborokban. In : SZABADELVI, József, VIGA, Gyula. *A Herman Ottó Múzeum évkönyve XXVIII–XXIX.* Miskolc : Herman Ottó Múzeum.
- TARCAI, Béla, 1992. *Magyarok a nyugati hadifogolytáborokban.* Budapest : Kötés Kereskedelmi és Szervező Kft.
- THÉOFILAKIS, Fabien, 2014. *Les prisonniers de guerre allemands. France, 1944–1949. Une captivité de guerre en temps de paix.* Paris : Librairie Arthème Fayard.

DIPLÔMÉS ET MÉMOIRES DE FIN D'ÉTUDES DE FRANÇAIS À L'UNIVERSITÉ DE DEBRECEN, 1920–2023¹

Ádám László KISS
Université de Debrecen

Résumé : Dans cet article, nous proposons de présenter une vue d'ensemble des diplômés et des mémoires de fin d'études qu'ils ont rédigés au cours de l'histoire centenaire du Département de Français. Plus d'un millier de diplômes ont été délivrés aux étudiants devenus professeurs, enseignants universitaires, linguistes et spécialistes en littérature. Les données acquises permettent d'esquisser un tableau animé de l'enseignement universitaire du français à Debrecen.

Mots-clés : Département de Français ; diplômés ; mémoires de fin d'études ; centenaire ; statistiques.

Graduates and theses in French studies at the University of Debrecen, 1920–2023 – abstract: In this article, we propose to present an overview of the graduates and their theses written in the course of the century-old history of the Department of French Studies. More than a thousand diplomas were awarded to the students who became high school teachers, university lecturers, linguists, and specialists in literature. The data acquired draw a lively picture of the university education of French in Debrecen.

Keywords: Department of French Studies; graduates; theses; centenary; statistics.

¹ J'exprime mes sincères remerciements à l'ensemble du personnel du Bureau de Scolarité de la Faculté des Lettres, à Katalin Bartáné Kustár en particulier, pour leur aide lors de la préparation de cette étude.

Au cours de l'histoire centenaire du Département de Français, plus d'un millier de diplômés ont été délivrés, y compris ceux obtenus en formation par correspondance. Le nombre total des étudiants qui ont fait des études françaises est plus élevé si nous prenons en compte ceux qui ont commencé leurs études mais qui n'ont pas obtenu de diplômes. Les données spécifiques, apparemment sèches, témoignent de l'histoire du Département, de l'Université de Debrecen et de la Hongrie du 20^e et du 21^e siècle. Avec cet article, nous proposons de contribuer à l'histoire du Département par une vue d'ensemble sur les données des diplômés et des mémoires de fin d'études de français, avec des exemples concrets, pour esquisser un tableau animé de l'enseignement universitaire du français à Debrecen.

1. Les sources

Les données des diplômés ont été obtenues à partir des registres manuscrits (*diploma törzskönyvek*) tenus jusqu'en 2007 et, depuis 2008, du système d'études en ligne *Neptun* ; les mémoires se trouvent dans le catalogue en ligne de la bibliothèque universitaire (soumis dans les années 1920 et 1930), dans le catalogue des mémoires de fin d'études et des thèses de doctorat soumis entre 1914 et 1950 (MÓDIS 1955) et dans la bibliothèque du Département. Il convient de mentionner que le fonds de cette dernière n'est pas complet, le nombre des mémoires disponibles laisse supposer que certains aient été perdus ; ils sont très probablement restés en possession des directeurs de mémoire des étudiants. A part ça, les étudiants qui avaient deux (très rarement trois) spécialités pouvaient choisir en laquelle ils désiraient de rédiger leurs mémoires (à partir des années 1960). Il résulte de ce qui précède qu'un étudiant en double spécialité n'a pas nécessairement soumis un mémoire de français.

2. Les débuts (1914–1929)

La nécessité de la fondation du Département de Français s'est exprimée juste après l'organisation de l'université (dont le nom à l'époque était Université royale hongroise de Debrecen, *Debreceni Magyar Királyi Tudományegyetem*)

en 1914. Sándor Vág, professeur de collège, est devenu le premier lecteur de français en décembre de cette année-là. En septembre 1916, il a été remplacé par János Hankiss, professeur de collège à Eger. Le responsable pour les études françaises était Richárd Huss, professeur d'université d'allemand. Même si l'enseignement du français à l'université était continue depuis 1914, la fondation du Département de Français autonome n'a eu lieu qu'en 1923 (MUDRÁK 2007 : 235, 237). La date de 1920 dans le titre de cet article n'est pas erronée, le premier diplôme de français a été délivré trois ans avant la fondation du Département à József Bácskai qui avait été professeur de collège à Szatmárnémeti en Transylvanie (Satu Mare en Roumanie). Bácskai a quitté Szatmárnémeti en 1919 suite à l'annexion roumaine du territoire transylvain et il est devenu professeur de collège à Nyíregyháza (MARGÓCSY 1920 : 4). Sa thèse de doctorat de 138 pages intitulée *Les idées de J.J. Rousseau d'après la Nouvelle Héloïse* a été soutenue à Debrecen en 1919 (MÓDIS 1955 : 27, MUDRÁK 2005 : 22) et ce même ouvrage a été accepté en tant que mémoire de fin d'études en 1920, avec la mention « suffisant ». Le processus de l'obtention du titre de docteur à cette époque-là était complètement différent de la pratique actuelle. La formation des enseignants comprenait huit semestres qui ont été suivis de deux semestres de stage d'enseignement. Les étudiants fréquentaient des cours pédagogiques à l'institut de formation d'enseignants ainsi que des cours scientifiques à l'université. Les étudiants pouvaient soumettre leur thèse de doctorat (qui était à la fois leur mémoire de fin d'études soumis après les deux semestres de stage d'enseignement) à la fin du huitième semestre, imprimées en cent exemplaires. Au cas où le candidat a soutenu sa thèse avec succès, le doctorat lui a été décerné avant l'obtention du diplôme de professeur à la fin du dixième semestre (MUDRÁK 2012 : 11–12).

Le deuxième diplôme dont la date de délivrance a également précédé la naissance du Département est celui du docteur Béla Kiss en 1922. Son mémoire qui porte le titre de *Les sentiments de famille dans les œuvres de Molière* est court par rapport au volume de celui de Bácskai, ne comptant que 36 pages, ce qui résulte du fait que le mémoire de Bácskai avait été soumis en tant que thèse de doctorat. A partir de la fondation du Département, dirigé par Hankiss, le nombre des diplômés a commencé à s'élever, mais il restait tout de même faible jusqu'aux années 1930. Entre 1923 et 1929, quatorze étudiants ont obtenu leurs diplômes, la plupart en double spécialité (le français en paire avec l'allemand, le hongrois ou le latin). Au cours des premières années, le

nombre annuel de diplômes délivrés n'a pas dépassé deux, c'est l'année 1928 qui a apporté un accroissement considérable. Cette année-là, cinq étudiants ont reçu leurs diplômes. La répartition par sexe, la supériorité numérique des femmes, ce qui caractérise les études de français même de nos jours, se manifeste dès cette période-là. Parmi les 14 diplômés, nous trouvons neuf femmes (64 %) tandis que le nombre des hommes est de cinq (36 %).

3. La prospérité du Département (1930–1944)

Les capacités organisationnelles de Hankiss, ainsi que son dévouement ont apporté la prospérité du Département (MUDRÁK 2007 : 237, VIRÁGOS 2020 : 13). Pendant la période allant de 1930 à 1944, 157 étudiants ont reçu des diplômes, ainsi, la moyenne annuelle des diplômés dépasse dix. L'année où ce nombre est le plus élevé est 1940 (21 diplômes délivrés) et même en 1944 huit étudiants ont reçu leurs diplômes, malgré le fait que les forces occupantes allemandes aient confisqué certaines parties du bâtiment principal de l'Université ainsi que les villas des professeurs (MUDRÁK 2012 : 29). A propos de cette année sombre, les registres des diplômes témoignent d'une tragédie personnelle. Ágnes Békés, étudiante israélite a reçu son diplôme de français et d'anglais le 12 mai 1944, un mois après l'établissement du ghetto de Debrecen. Bien qu'elle n'ait pas pu échapper à la déportation, elle a survécu au camp de concentration de Theresienstadt où elle a été libérée par les troupes de l'Armée rouge soviétique en mai 1945 (Kik voltak a theresienstadti haláltábor foglyai 1945).

Malgré ses intérêts variés, la linguistique française incluse, Hankiss était par excellence spécialiste en littérature, ce qui se manifeste dans le choix des sujets de mémoires de ses étudiants. Comme remarque József Mudrák : « [l]'université et la faculté des lettres se composaient de départements (séminaires et instituts) unipersonnels, le professeur était lui-même le département. (...) [L]e profil scientifique d'un département et les cours offerts ont été définis par le champ d'intérêts du professeur » (MUDRÁK 2012 : 8–10, nous traduisons). Dès la fondation du département, Hankiss donnait les cours tout seul, même si son travail était aidé par des lecteurs (MUDRÁK 2007 : 239), il était le directeur de mémoires de tous les étudiants comme en témoignent les exemplaires de la bibliothèque du département et les données

du catalogue de la bibliothèque universitaire. La plupart des mémoires de fin d'études ont ainsi pris la littérature comme sujet, plusieurs d'entre eux se sont concentrés sur les relations littéraires et culturelles franco-hongroises, un des domaines d'intérêt de Hankiss (GORILOVICS 2011 : 42) : *Dumas fils et la presse hongroise* (Gabriella Kollár, 1933), *Corneille en Hongrie* (József Varga, 1936), *Kölcsey et la littérature française* (István Kovács 1941) ; sur la littérature contemporaine : *Gide et Nietzsche* (Ernö Kiss, 1933), *Les romans de François Mauriac* (Sarolta Belfy, 1934), *Julien Green* (Sára Kölönte, 1942) ainsi que sur la littérature classique française : *Les héros du drame du XVIII^e siècle* (Tihamér Kádár, 1937), *Le théâtre de Victor Hugo et le mélodrame* (Károly Nyársapáti, 1935), *Le pessimisme de Baudelaire* (Margit Tudósy, 1943). Le nombre des mémoires connus, relatifs à la linguistique qui ont été rédigés sous Hankiss (une période d'une trentaine d'années) ne dépasse pas sept (et parmi ceux-ci, trois mémoires ont été soutenus dans les années 1920) : *L'ordre des mots français* (Béla Cseh, 1933), *Adverbes dans les langues romanes* (Ernö P. Kiss, 1936), *Les pronoms démonstratifs dans la Vie de Saint Alexis et dans le Pèlerinage de Charlemagne. Étude de grammaire précédée d'une analyse littéraire* (Ilona Thegze, 1940). Ce dernier reflète un double intérêt, littéraire et linguistique.

Une partie des thèses de doctorat, soutenues également comme mémoires de fin d'études, 12 au total, sont parues en tant que publications autonomes, certaines dans la série d'études de littérature et de linguistique de l'Université, en voici quelques exemples.

Dr. Berkovits, József, 1933. *La vie intellectuelle de Debrecen et les inspirations françaises*. (mémoire de fin d'études, ci-après : m)

—, 1934 *Debrecen szellemi élete és a francia ösztönzések*. Debrecen : Városi nyomda. (thèse de doctorat, ci-après : t)

Dr. Hernádi, Lajos, 1936. *Des pièces de théâtre françaises sur la scène de Debrecen à partir de 1880 jusqu'à 1935*. (m)

—, 1937. *Francia darabok a debreceni színpadon 1880-tól 1935-ig a helyi lapok kritikáinak tükrében*. Homok : Szerzői kiadás [édition de l'auteur]. (t)

Kardos, Tamás, 1940. *Auberger et les autres fées*. (m)

—, *Auberger et les autres fées, Études de littérature et de linguistique françaises de l'Institut Français à l'Université de Debrecen, cahier no 10*. Debrecen : Városi nyomda. (t)

La thèse de József Berkovits porte le même titre que son mémoire, par contre, le titre de la thèse de Lajos Hernádi est différent par rapport à celui de son mémoire, il a examiné les pièces de théâtre françaises à la lumière des critiques de théâtre parues dans la presse locale de Debrecen. Certaines thèses ont été traduites en hongrois mais celle de Tamás Kardos a été publiée en français, la langue de son mémoire.

Le volume des mémoires est extrêmement divers. Certains ne comptent que 30–40 pages tandis que les plus longs en dépassent 200. Parmi ces derniers, il y a également des thèses de doctorat soumises comme mémoires de fin d'études mais pas exclusivement : le mémoire d'Etelka Balogh intitulé *Le livret de l'opéra romantique français* soutenu en 1938 compte 212 pages, étant presque aussi volumineux que la thèse de Lajos Hernádi.

Au cours des dix premières années, jusqu'au début des années 1930, les mémoires de fin d'études ont été écrits à la main, à part quelques exceptions. A partir de 1932, ce sont des mémoires dactylographiés qui prédominent jusqu'à la période d'après-guerre où, à cause de la pénurie des biens, les rubans encreurs inclus, l'écriture à la main revient en usage.

4. La route menant à la dissolution du Département (1946–1950)

A cause de l'approche de l'armée soviétique puis des combats aux environs de Debrecen, le premier semestre de l'année universitaire de 1944–1945 n'a commencé qu'en décembre 1944, suite au déplacement du front vers l'ouest. La plupart des professeurs avaient quitté la ville, Hankiss inclus, le nombre des étudiants de la faculté des lettres n'était que 34 à la mi-décembre ; ce nombre a atteint 198 en mai 1945 (KEREPESZKI 2014 : 104–107). Hankiss est revenu et il a repris les tâches d'enseignement du français. Les premiers quatre diplômes de français ont été délivrés en juin 1946 aux quatre étudiantes qui avaient été obligées d'interrompre leurs études à cause de la guerre. Entre 1946 et 1950, 31 diplômes ont été délivrés, les cinq derniers en septembre 1950.

La prise du pouvoir par les communistes, avec le soutien de l'armée occupante soviétique, a entraîné des changements politiques et idéologiques qui ont conduit à une rupture complète avec l'Ouest. En septembre 1949, les départements d'études anglaises, françaises, allemandes et italiennes ont été regroupés sous le nom de l'Institut des Langues Modernes qui n'a

existé que deux mois. En novembre, un décret a été pris sur la suspension des départements regroupés (VIRÁGOS 2020 : 25, BÁRSONY 2014 : 190–191). Hankiss a été transféré à la bibliothèque universitaire, l'enseignement du français a pris fin à Debrecen pour une période de sept ans.

Hankiss était un fervent partisan de l'orientation vers l'Ouest, il n'était pas pro-allemand (MUDRÁK 2012 : 29), même pas dans les années 1930 et 1940 où ce comportement n'était pas seulement favorable mais attendu. Les titres de mémoires de français rédigés avant 1945 ne reflètent pas d'engagement politique ou idéologique. Par contre, dans les mémoires soumis pendant la période de la prise de pouvoir progressive par les communistes hongrois, l'idéologie politique commence à se manifester : *Les problèmes sociaux dans le théâtre d'Octave Mirbeau* (Erzsébet Csernus, 1947), *Les précurseurs français du socialisme. Proudhon* (Gyula Szanyi, 1948), *Problèmes sociaux dans les romans de Stendhal* (István Szathmári, 1948), *L'amélioration de la situation des paysans par H. De Balzac* (Klára Sipos, 1950). Dans ces mémoires, l'accent se met sur des questions sociales, la classe ouvrière et le socialisme. Bien évidemment, à part ces exemples, la plupart des mémoires ne témoignent d'aucun engagement politique.

La plupart des titres des mémoires soumis durant cette période de cinq ans, 26 sont connus. Parmi eux, aucun n'a choisi la linguistique comme sujet, la tendance d'avant-guerre du monopole de la littérature persistait même à cette époque-là. Parmi les diplômés figure Dr. Lajos Hársing, traducteur littéraire et audiovisuel qui a adapté des dizaines de films français vers le hongrois dont les versions hongroises sont considérées comme des classiques du doublage.

La répartition par sexe a suivi la tendance constatée durant la période de l'avant-guerre et a montré une prédominance des étudiantes même plus marquée. Tandis qu'entre 1930 et 1944, la proportion des femmes était de 57 %, cette proportion s'est élevée à 72 % durant la période allant de 1946 à 1950.

5. De la réouverture du département jusqu'au changement de régime (1957–1989)

Après le traumatisme de l'écrasement de la révolution de 1956, simultanément avec les représailles, une consolidation quasi-immédiate a été initiée par le nouveau gouvernement dirigé par János Kádár. Les

premières étapes de la formation du « socialisme du goulash » ont apporté la réouverture des départements de langues occidentales, celui de français inclus sous le nom de *Román Nyelvek és Irodalmak Tanszéke* (Département de Langues et de Littératures Romanes) en 1957. En septembre de cette année-là, l'enseignement a recommencé mais le Ministère de l'Éducation a refusé l'emploi de Hankiss, c'est József Herman, maître de conférences à l'Université Loránd-Eötvös, qui a été nommé chef du département (BÁRSONY 2014 : 229–230). Enfin, après une coupure de onze ans, six étudiants, tous spécialisés en français et en hongrois ont reçu leur diplôme en 1961. Parmi ces premiers diplômés nous trouvons Miklós Magyar, historien littéraire, professeur émérite de l'Université Corvinus de Budapest.

Pendant la période allant de 1961 à 1989, 286 étudiants ont reçu leurs diplômes, la moyenne annuelle des diplômés est ainsi près de dix. La répartition par sexe pendant ces 29 années montre un déséquilibre même plus marqué qu'avant. La proportion des hommes n'est que de 18 % (51), tandis que celle des femmes est de 82 % (235). Le registre des mémoires soumis jusqu'à 1950 est presque complet, 94 % des titres sont connus (191 sur 204), soit 13 titres restés inconnus. Cependant, parmi ceux qui ont été soutenus entre 1961 et 1989, 134 sont connus. Comme précisé, certains sont très probablement restés en possession des directeurs de mémoires, sans parler des étudiants qui avaient plus qu'une spécialité ; ceux-ci pouvaient choisir en laquelle ils désiraient rédiger leur mémoire. L'hégémonie des mémoires en littérature a pris fin à cette époque-là, un tiers des étudiants ont pris des sujets de linguistique.

La formation par correspondance a été lancée suite à la réouverture du département. Le premier diplôme de français (en double spécialité avec l'allemand) a été remis à Zoltán Bérczy, qui avait quarante ans à l'époque, en 1958. Parmi les étudiants, c'est Bérczy seul qui a reçu un diplôme en double spécialité, ceux qui l'ont suivi n'en ont eu qu'une seule, le français. Entre 1958 et 1981, 24 étudiants (9,38 %) et étudiantes (15,62 %) ont obtenu leurs diplômes. Le nombre annuel des diplômés n'a pas dépassé quatre et certaines années (1961, 1963, 1965, 1966, etc.) personne n'a obtenu de diplôme en formation par correspondance. Le registre des titres de mémoires de cette période est particulièrement incomplet, parmi les douze mémoires, neuf ont été rédigés en littérature (75 %) et trois (25 %) en linguistique. Ce type de formation de français a cessé en 1981 et elle n'a été reprise qu'en 1995.

6. Les trois dernières décennies depuis 1990

La chute du régime socialiste fin 1989 a permis une ouverture totale vers l'Ouest, ce qui se manifeste dans le nombre de ceux qui ont obtenu des diplômes dès 1990. Au total, 480 étudiants ont reçu leur diplôme pendant la période allant de 1990 à 2023, ce qui signifie que près de la moitié des diplômes obtenus dès 1920 ont été délivrés au cours de ces 34 dernières années. La moyenne de diplômes reçus par an est ainsi de 14, un nombre qui est plus élevé que ceux des périodes revues jusqu'ici.

Le Département de Français n'a jamais été parmi les « grands départements », le nombre annuel des diplômés ne s'est rapproché de ou n'a dépassé 20 qu'à très peu de reprises avant 1990 (21 diplômés en 1940, 19 en 1973, 17 en 1976). Tandis que dans les années 1980, le nombre des diplômés annuel était entre deux et onze, ce nombre a commencé à monter en flèche à partir de 1995, l'année où ceux et celles qui avaient commencé leurs études en 1990 ont obtenu leur diplôme. Cette année-là, 24 étudiants sont diplômés (en 1993, le nombre était de cinq et de treize en 1994). Cet accroissement, à part une légère baisse en 1996 et 1997, a continué jusqu'au début du 21^e siècle, le nombre des diplômés atteignant 35 en 2000. Après cette année-là, une lente diminution a commencé : en 2001, le nombre était de 30, 23 en 2002, 19 en 2003 et enfin en 2007, seulement cinq étudiants ont obtenu leur diplôme.

La dernière montée du nombre des diplômés s'est produite en 2009 (23 diplômés) et en 2010 (30). Ces chiffres sont trompeurs, étant donné qu'ils se composent de trois groupes : ceux qui avaient commencé leurs études en 2005, l'année de l'introduction du système de Bologne, ont reçu leur diplôme de licence (BA) ; les étudiants qui ont commencé dans le système pré-Bologne en 2004 et 2005 et ceux qui auraient dû déjà obtenir leur diplôme avant. À partir de 2011, le nombre des diplômés a connu une forte baisse, ne dépassant pas dix au cours des dix dernières années.

Le registre des mémoires de fin d'études peut être considéré comme plus complet que celui de la période précédente, 72 % (347 sur 480) des titres des mémoires sont connus. La montée du sujet de linguistique est même plus accentuée qu'avant, 44 % (154) des mémoires ont été rédigés sur des sujets linguistiques. La littérature comme choix n'occupe que la deuxième place (149 mémoires, 43 %) suivie de la civilisation et de la culture (36,10 %) et de la méthodologie (8,2 %). Cette dernière est une nouveauté, le premier en a été rédigé en 2001.

La formation par correspondance a été reprise au début des années 1990, les trois premiers diplômes ont été délivrés en 1995. A partir de cette année-là jusqu'en 2019, 57 diplômes ont été délivrés. Parmi les mémoires dont les titres sont connus (28), ce sont ceux rédigés en littérature qui prédominent (11,39 %), suivis de ceux en linguistique (9,32 %). La méthodologie comme sujet s'avérait même plus populaire que parmi les étudiants à plein temps (8,29 %). La répartition par sexe est caractérisée par la prédominance absolue des femmes, leur proportion étant de 95 %. Jusqu'à présent seulement trois hommes ont reçu des diplômes en formation par correspondance pendant ces dernières vingt-huit années.

7. Récapitulatif statistique général (1920–2023)

Selon le résultat de la revue des registres des diplômés (sous forme papier et en ligne), la liste des étudiants établie comprend 970 diplômes délivrés en formation à plein temps et 81 en formation par correspondance, le nombre total de ceux qui ont obtenu leur diplôme de français est de 1051. Malgré le fait que certains relevés statistiques ont été déjà abordés dans cet article, un récapitulatif général nous apparaît nécessaire pour avoir une vue d'ensemble sur les diplômés et les diplômes délivrés au cours de ces 103 dernières années.

La répartition par sexe, comme détaillée dans notre article, montre une prédominance des femmes. Parmi les diplômés en formation à plein temps, la proportion des étudiantes est de 82 % (797) tandis que celle des étudiants n'est que de 18 % (173). La répartition est quasiment identique parmi les diplômés en formation par correspondance, 85 % (69) et 15 % (12).

La religion des étudiants est mentionnée dans les registres de diplômes jusqu'en 1948, l'année où l'oppression de l'Église par le pouvoir politique communiste hongrois est devenue générale. La répartition par religion reflète celle qui était caractéristique de toute l'université de l'époque (MUDRÁK 2012 : 144, KEREPESZKI 2014 : 130–132) : la prédominance des calvinistes (49 %) résulte du caractère calviniste, réformé de la ville de Debrecen ; ils sont suivis des catholiques romains (29 %) et des israélites (11 %), puis ce sont les fidèles des Églises mineures qui sont représentés : les luthériens (7 %), les catholiques grecques (4 %) et même un seul unitarien (1 %).

En ce qui concerne les sujets des mémoires, c'est la littérature qui prédomine (60 %), suivie de la linguistique (29 %). Les 11 % qui restent sont repartis entre les mémoires rédigés sur des sujets civilisationnels et culturels (6 %), phonétiques et phonologiques (2 %), historiques (1 %) et méthodologiques (1 %). Cinq mémoires ont analysé des œuvres littéraires d'un point de vue linguistique. Les mémoires des diplômés en formation par correspondance reflètent une répartition pareille au niveau de la littérature (50 %) et de la linguistique (30 %). Ce qui est différent par rapport aux mémoires des diplômés en formation à plein temps, c'est la proportion des sujets de méthodologie d'enseignement de la langue française qui est de 20 %.

Le registre des mentions des diplômés est tenu depuis 1961. La répartition des mentions suit le système de notes scolaires hongrois allant de 1 à 5 : suffisant (2,00–2,50), passable (2,51–3,50), bien (3,51–4,50), très bien (4,51–4,80), excellent (4,81–5,00). Les mentions « bien » (59 %), « passable » (22 %) et « très bien » (13 %) représentent ensemble 94 % des mentions. Les 6 % qui restent sont repartis entre les mentions « suffisant » (2 %), « excellent » (3 %) et « honorable » (1 %). Cette dernière mention n'a été méritée que par neuf diplômés au cours de ces 103 dernières années (parmi ceux-ci, trois enseignants du Département figurent dont deux sont toujours actifs). Étant donné que les étudiants en formation par correspondance ont poursuivi leurs études ayant un emploi à temps plein, certains d'eux ont eu des résultats médiocres. Les proportions des mentions « suffisant » (12 %) et « passable » (26 %) sont plus élevées.

La majorité des diplômés, en plus du français, avaient une autre spécialité parmi lesquelles se trouvent en plus grand nombre le hongrois, le russe (entre 1961 et 1994 en particulier), l'allemand, l'anglais, l'histoire, le latin et l'italien, ainsi que des paires plus particulières, le français avec le polonais, la biologie, la géographie ou les mathématiques. Dans de rares cas, les étudiants ont obtenu leur diplôme en trois spécialités. D'après les registres, huit étudiants en ont eu trois, par exemple : français-hongrois-éducation populaire, français-hongrois-finno-ougrien, français-hongrois-allemand, ou français-allemand-italien.

8. Conclusion

Comme nous avons vu, les données des diplômés et des mémoires de fin d'études permettent de dessiner l'histoire du Département ainsi que celle de la Hongrie et de l'Université de Debrecen. Les données parlent des débuts, des périodes de la prospérité, de la détérioration, du silence et de la renaissance. Les cent premières années ont formé plus d'un millier de professeurs, d'enseignants universitaires, de linguistes et de spécialistes en littérature qui ont transmis leurs connaissances à des générations d'étudiants et d'élèves. Nous espérons qu'au début du 22^e siècle, nos descendants auront la possibilité de commémorer le bicentenaire du Département de Français.

BIBLIOGRAPHIE

- SANS AUTEUR, 1945. Kik voltak a therésienstadti haláltábor foglyai [Qui étaient les captifs du camp de la mort de Theresienstadt]. *Magyar Jövő (Hungarian Daily Journal)*. XLIV, n° 142, p. 3.
- BÁRSONY, István, 2014. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának története, 1949–1999 között [L'histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Debrecen entre 1949 et 1999]. In : PAPP, Klára (dir.) 2014. *A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának története I.* [L'histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Debrecen I]. Debrecen: Debreceni Egyetem BTK, pp. 189–430. ISBN 978-963-473-710-0
- GORILOVICS, Tivadar, 2011. Hankiss János (1893–1959) professzor, tudomány-szervező és -népszerűsítő [János Hankiss (1893–1959) professeur, gestionnaire et promoteur de la science]. In : *Gerundium*. II, n° 1–2, pp. 41–49. ISSN 2061–5132
- KEREPESZKI, Róbert, 2014. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának története, 1912–1949 [L'histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Debrecen, 1912–1949]. In : PAPP, Klára (dir.) 2014. *A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának története I.* [L'histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Debrecen I]. Debrecen: Debreceni Egyetem BTK, pp. 11–185. ISBN 978-963-473-710-0

- MARGÓCSY, Emil (dir.), 1920. *A Nyíregyházi Városi Felsőkereskedelmi Iskola második értésítője az 1919–1920. iskolai évről* [Deuxième bulletin de l'École Supérieure de Commerce de la Ville de Nyíregyháza sur l'année scolaire de 1919–1920]. Nyíregyháza : Óba Elek könyvnyomdája.
- MÓDIS, László (dir.), 1955. A Debreceni Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karához benyújtott pályamunkák, tanári szakdolgozatok és doktori értekezések bibliográfiája : 1914–1950 [La bibliographie des projets, des mémoires de professeur et des thèses de doctorat soumis à la Faculté des Lettres de l'Université de Debrecen : 1914–1950]. In : *A debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának évkönyve 1954. 2. rész* [L'annuaire de l'Université Lajos Kossuth de Debrecen 1954. 2^{ème} partie]. Debrecen : Kossuth Lajos Tudományegyetem.
- MUDRÁK, József, 2012. *A Debreceni Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának története, 1914–1949* [L'Histoire de la Faculté des lettres de l'Université de Debrecen, 1914–1949]. Debrecen : Debreceni Egyetemi Kiadó. ISBN 978-963-318-219-2
- MUDRÁK, József, 2007. Román Philológiai Szeminárium – Francia Intézet [Séminaire de Philologie Romane – Institut Français]. In : *Debreceni Szemle*. XV, n° 2, pp. 235–239. ISSN 1218-022X
- MUDRÁK, József, 2005. A Francia nyelv és irodalom Tanszék kialakulása a Debreceni Egyetemen (1914–1923) [La formation du Département de Français à l'Université de Debrecen (1914–1923)]. In : HOLLÓSI, Gábor (dir.). *Közlemények a Debreceni Tudományegyetem történetéből I* [Publications sur l'histoire de l'Université de Debrecen I]. Debrecen : DE BTK Történelmi és Néprajzi Doktori Iskola, pp. 21–24. ISSN 1787-3142
- VIRÁGOS, Márta, 2020. Hankiss János irodalomprofesszor, a Debreceni M. Kir. Tisza István Tudományegyetem 1944–45. évi *rector magnificusa* [János Hankiss, professeur de littérature, *rector magnificus* de l'Université royale hongroise István Tisza de Debrecen en 1944–45]. In : *Gerundium*, XI, n° 3–4, pp. 11–30. ISSN 2061-5132

LE WEB 2.0 ET LA CONSCIENCE CULTURELLE

Paula PRESCOD

Université de Picardie Jules Verne

Résumé : Les technologies numériques facilitent le contact entre des personnes de langues et cultures diverses. L'accès instantané à d'autres cultures signifie que les apprenants de langues « étrangères » peuvent accéder quasi spontanément à des faits culturels sur les individus parlant ces langues. Il n'est pas aisé d'interpréter les contenus culturels dits authentiques qui circulent sur la toile sans mobiliser les clichés habituels. Nous examinerons l'impact des technologies numériques sur le développement de la conscience culturelle. Cette conscience culturelle s'acquiert quand les apprenants sont engagés dans des pratiques de décentrement par rapport à leur culture native.

Mots-clés : conscience culturelle ; Web 2.0 ; apprentissage des langues ; langue non native ; décentrement.

Web 2.0 and cultural awareness – abstract: Digital technologies foster contact between individuals of different languages and cultures. Instant access to other cultures means that learners of “foreign” languages can spontaneously have access to information about the culture of people who speak the target language. Interpreting the so-called authentic cultural content circulating on the Web without relying on the usual clichés is not self-evident. We will examine the impact of digital technologies on the development of cultural awareness. We posit that cultural awareness is acquired through engaging students in practices of decentralization in relation to their native culture.

Keywords: cultural awareness; Web 2.0; language learning; non-native language; decentring.

Les technologies numériques ont permis à des personnes issues de différents milieux linguistiques et culturels d'être en contact permanent les unes avec les autres. Il en résulte que les frontières linguistiques et culturelles qui les séparaient naguère sont franchies sans effort apparent aujourd'hui puisqu'ils interagissent continuellement avec des groupes culturels distincts. L'accès instantané à d'autres cultures signifie que les apprenants de langues autrefois considérées comme « étrangères » peuvent accéder de façon quasi spontanée à des faits culturels sur les individus parlant ces langues. Par conséquent, nous pouvons nous interroger sur la manière dont les enseignants peuvent assurer que les connaissances acquises à partir de contenus linguistiques et culturels dits authentiques et non filtrés – car accessibles en un simple clic sur la toile – dépassent les clichés et stéréotypes habituels. Comment les technologies numériques transforment-elles les attitudes et les perceptions des apprenants à l'égard des porteurs de ces cultures ?

Dans cette étude, nous examinerons l'impact des technologies numériques sur la prise de conscience culturelle. À l'aide des données recueillies auprès d'apprenants de langues étrangères, utilisateurs réguliers des technologies numériques, nous analyserons les perceptions qu'ils ont des groupes culturels à travers le contact numérique. Nous soutenons l'idée selon laquelle les enseignants de langues ne peuvent pas simplement considérer comme acquis le fait que la capacité des apprenants à surmonter les différences culturelles est devenue naturelle. Au contraire, nous soulignons l'importance de faire de la classe de langue l'endroit où la culture des personnes parlant la langue cible est abordée en engageant les apprenants dans des pratiques de décentrement. Cet enseignement formel doit aider les apprenants à négocier le sens culturel dans des contextes d'apprentissage de langues non premières.

Nous examinerons d'abord les notions de culture et de langue étrangère. Ensuite, nous discuterons des implications de l'accès aux contenus culturels via le Web 2.0. Enfin, nous analyserons les perceptions d'apprenants qui utilisent fréquemment l'anglais et le français comme langues étrangères.

1. Apprendre une langue et culture « étrangères »

Nous partons d'un constat pour le moins évident : le débutant en langue n'est pas nécessairement un débutant dans la culture cible. En effet, les technologies numériques d'aujourd'hui nous amènent à côtoyer en permanence des personnes qui ne partagent pas notre bagage linguistique et culturel, il faut donc s'interroger sur la notion d'étrangéité. Avant que l'accès facile à Internet ne devienne monnaie courante, la notion même de « langue étrangère » était beaucoup plus significative, car elle désignait essentiellement une langue qui n'était pas parlée à l'origine ou qui n'avait pas de statut légal sur le territoire où elle était apprise, par opposition à une langue seconde qui, pour beaucoup (CUQ et GRUCA 2002, CHARTRAND et PARET 2008), décrit mieux une langue qui a un statut officiel dans le contexte où elle est apprise.

Si l'on se place du point de vue des « degrés de distance » (selon DABÈNE 1994), une langue étrangère est une langue matériellement ou géographiquement éloignée de la langue de l'individu, culturellement éloignée par ses systèmes de valeurs et linguistiquement éloignée par sa morphologie, sa phonologie, son lexique et son système d'écriture. Il ne s'agit pas de généraliser sur les moyens technologiques mis à la disposition des enfants du monde entier, mais le lecteur conviendra que dans nos sociétés européennes contemporaines, la radio et la télévision, sans parler de l'imprimerie et maintenant d'Internet, font vivre d'autres langues et d'autres cultures tout en les mettant à la portée de ceux qui se laissent tenter.

Si les langues deviennent de moins en moins étrangères aux individus qui surfent sur le contenu multilingue non filtré d'Internet, l'idée de cultures étrangères doit également être réexaminée, si l'on accepte comme définition commune de la culture le modèle de comportement d'un groupe donné de personnes. Outre les pratiques sociales en termes de salutation, de politesse, de loisirs (musique et art), de croyances et d'activités sociales (tabagisme et styles vestimentaires) et de religion, qui distinguent un groupe de personnes d'un autre, des éléments tels que la politique, la littérature et les systèmes de valeurs, parmi d'autres aspects moins visibles, peuvent et doivent également définir la culture.

Nous partons du constat que des faits culturels sont véhiculés par la langue et que l'enseignement d'une nouvelle langue doit aussi avoir pour

but d'aider l'apprenant à saisir ces éléments socioculturels et à développer une conscience culturelle (ABDELLAH-PRETCEILLE et PORCHER 1996, ZARATE 1986). L'apprentissage d'une nouvelle langue nécessite donc une ouverture vers les locuteurs de cette langue et leurs pratiques culturelles.

Il y a toutefois une différence évidente entre l'apprentissage d'une langue étrangère et l'acquisition des connaissances sur la manière d'agir dans ces cultures dont on apprend la langue. Apprendre une langue non native n'implique pas que l'apprenant va se revêtir d'une deuxième culture au détriment de sa première culture, celle qui lui est propre et native. Par conséquent, apprendre une nouvelle langue, c'est adopter des pratiques linguistiques des locuteurs de cette langue lors des échanges alors qu'on n'attend pas de l'individu qu'il adopte les pratiques culturelles des locuteurs dont la langue véhicule cette culture. Il n'en reste pas moins que de nos jours, l'apprenant d'une nouvelle langue peut se procurer des contenus linguistiques et culturels en un simple clic. Il a très certainement pu s'imprégner préalablement des faits culturels concernant les individus dont il apprend la langue, d'où l'idée que ses connaissances culturelles ne sont pas nécessairement équivalentes à une table rase.

Cette facilité d'accès crée un sentiment de familiarité avec les cultures étrangères. En effet, l'apprenant qui est exposé de la sorte à des contenus culturels étrangers peut acquérir des faits observables sans pouvoir prendre du recul pour questionner leur exactitude ou leur représentativité par rapport à la communauté représentée : une représentation qui ne reflète qu'une sélection relativement réduite des valeurs et des pratiques de la communauté. Pourtant, apprendre une langue étrangère signifie aussi s'ouvrir aux cultures de ses locuteurs. La connaissance relativement limitée des faits culturels de l'autre dont l'apprenant s'est déjà imprégné peut s'avérer plus ou moins fossilisée. Cette connaissance partielle conduit parfois à des micro-représentations culturelles trompeuses qui peuvent persister infiniment en l'absence d'approches permettant de réexaminer les perceptions qui les fondent. Le regard de l'apprenant sur les pratiques de la communauté peut être constamment mesuré à l'aune de ses propres schémas culturels, ce qui ne l'aide guère à prendre ses distances par rapport à la culture d'origine. La classe de langue peut devenir le lieu privilégié de la remise en question de ces représentations et stéréotypes.

Dès lors, l'enseignement explicite de la culture cible dans la classe de langue trouve tout son sens. Comment s'assurer que les connaissances acquises à partir de contenus linguistiques et culturels dits authentiques et non filtrés vont au-delà des clichés et des stéréotypes habituels ? Il est nécessaire de développer chez l'apprenant la conscience culturelle qui lui permet de s'engager dans des pratiques de décentrement. Ce décentrement peut se faire en trois temps, suivant le modèle hofstédien (HOFSTEDE et al. 2010 : 496–497).

1. La prise de conscience est le fait d'amener l'apprenant à reconnaître que ses pratiques diffèrent de celles de l'autre. Selon les auteurs, il s'agit pour l'individu « de reconnaître qu'il est porteur d'un logiciel mental particulier du fait de son éducation, et que les individus issus d'un environnement différent sont aussi porteurs d'un logiciel mental particulier pour les mêmes bonnes raisons » (HOFSTEDE et al. 2010 : 496).
2. La connaissance des symboles, héros, rituels, et valeurs des individus dont on apprend la langue. L'apprenant n'est aucunement obligé d'adopter ou de partager ces valeurs mais il est préférable qu'il en ait une connaissance suffisante pour déterminer en quoi ils diffèrent des siennes.
3. La compétence est fondée sur la reconnaissance des rituels, héros et symboles de l'autre. Les auteurs préconisent aussi la volonté de la part d'un individu « d'appliquer les symboles de l'autre culture », « de pratiquer ses rituels ». (HOFSTEDE et al. 2010 : 497).

Si nous adoptons la vision de la culture proposée par ces auteurs, nous définirons la culture comme les pratiques de groupes d'individus qui se manifestent dans les symboles, les héros, les rituels et les valeurs de ce groupe. Les symboles sont les plus périphériques et donc plus susceptibles d'être imités et copiés par les personnes extérieures à ces groupes, alors que les valeurs sont les moins faciles à percevoir ou à saisir et moins susceptibles d'évoluer au fil du temps. Les symboles, les héros et les rituels se rapportent aux dimensions pratiques de la culture et peuvent être observés de l'extérieur, mais leur signification culturelle tend à être invisible. D'autres chercheurs ont qualifié cette dimension d'iceberg en référence à la métaphore de l'iceberg utilisée par

WEAVER (1986). La face invisible de l'iceberg concerne alors les valeurs qui donnent sens aux pratiques des groupes d'individus. Notre postulat est que les faits observables sur les outils du Web 2.0 donnent à voir principalement les pratiques culturelles sans, a priori, permettre d'interpréter ces pratiques en se fiant aux valeurs qui leur donnent du sens.

2. La technologie brouille les frontières linguistico-culturelles

Cette étude part de l'idée générale que les frontières linguistiques et culturelles semblent être aujourd'hui brouillées par la technologie. Alors que la population mondiale connectée est estimée en octobre 2022 à trois heures quotidiennement sur les applications numériques via leur téléphone portable, notamment pour les jeux et les réseaux sociaux (GAUDIAUT 2023), et que la population française surfe en moyenne quatre heures par jour sur Internet, dont 75 % de ce temps sur leur téléphone portable – avec la part du temps passé par les 15–24 ans sur leur téléphone mobile s'élevant à 93 % (Bertrand KRUG, directeur digital et presse de Médiamétrie, cité par SITBON 2023) – c'est en Europe du Nord que l'on trouve le plus fort taux d'utilisation des réseaux sociaux (COEFFÉ 2023).

Les outils que l'on nomme le Web 2.0 sont ces applications numériques qui nous permettent de voir ce que les internautes de localités plus ou moins éloignées postent ou partagent sur Internet. Non seulement pouvons-nous lire, visionner et écouter ces contenus simplement en cliquant sur les hyperliens créés dans l'interface des téléphones portables, tablettes et ordinateurs, mais aussi nous pouvons commenter ce que d'autres personnes partagent et, éventuellement, ajouter nos propres contenus visuels, textuels, iconiques et audio. Bref, nous devenons participants à part entière à cette communauté en réseaux et sans frontières qu'Internet a rendu possible, d'où le terme de web participatif, terme alternatif à celui de Web 2.0. Nous pouvons, comme BONIS, déclarer que sur le Web 2.0 « [t]out est possible, la demande de proximité et de différenciation coexiste avec celle d'universalité, et parfois d'uniformisation. » (BONIS 2020 : 7).

Les outils et interfaces du Web 2.0 : wikis, podcasts, blogs et d'autres médias sociaux tels que YouTube, Facebook, Instagram, TikTok, Snapchat et

Flickr ont considérablement changé notre rapport avec les langues et cultures non natives. Les statistiques de l'ASSOCIATION GÉNÉRATION NUMÉRIQUE – association agréée par le ministère de l'Éducation nationale et de la jeunesse qui sensibilise enfants et les adolescents aux médias et au contexte numérique – font état d'un taux relativement élevé de jeunes qui sont exposés aux contenus des outils du Web 2.0. Les pourcentages présentés dans le tableau 1 ci-dessous résumant les préférences des 17.013 jeunes sondés en ligne entre septembre 2021 et janvier 2022 par GÉNÉRATION NUMÉRIQUE (2022).

Réseaux favoris					
N°	11-14 ans		N°	15-18 ans	
1)	76 %	Snapchat	1)	85 %	Instagram
2)	75 %	YouTube	2)	78 %	YouTube
3)	63 %	TikTok	3)	73 %	Snapchat

Tableau 1. Les réseaux favoris des 11–18 ans en France

Source : Génération Numérique (2022)

Les répondants ont également indiqué utiliser ces outils pour discuter avec des amis et de la famille (78 %), regarder des vidéos (58 %), et jouer à des jeux vidéo (29 %). Il est intéressant de noter que les 58 % des jeunes qui utilisent les outils du Web 2.0 pour regarder des vidéos en 2022 représentent une hausse de 4 points par rapport à l'année précédente. Autre fait remarquable : les deux applications qui sont en tête des préférences des jeunes utilisateurs leur servent principalement à poster ou à partager des photos et des vidéos et à se divertir en regardant des contenus postés et partagés par d'autres (COEFFÉ 2023).

Si le Web 2.0 permet aux jeunes apprenants de langues d'utiliser des outils d'auto-formation, il peut aussi leur laisser une impression déformée ou inexacte de la culture cible. En effet, le contenu linguistique circulant sur les réseaux sur lesquels les apprenants surfent est vérifiable en consultant un dictionnaire ou une grammaire. Il n'en va pas de même pour le contenu culturel qui font très rarement l'objet d'entrées dictionnaires. Ce constat en amène un autre : l'enseignement explicite d'une culture se justifie d'autant

plus dans ce contexte d'accès illimité aux contenus culturels non filtrés, non didactisés. L'ubiquité de ces contenus nous oblige à réexaminer la capacité de filtrage réflexif de nos apprenants. Il n'est pas évident pour eux de parvenir à interpréter de façon mesurée et significative les informations portant sur les cultures avec lesquelles ils sont en contact, sans aucun encadrement (PRESCOD 2023 : §6).

Le *Guide pour le développement et la mise en œuvre de curriculums pour une éducation plurilingue et interculturelle* publié par le Conseil de l'Europe pose la problématique de l'enseignement de la compétence interculturelle dans des termes on ne peut plus clairs. Il s'agit non seulement de ce qui permet aux individus de s'ouvrir à l'altérité et à la diversité culturelle, mais aussi d'analyser leur expérience de cette altérité et d'en tirer profit. Cette ouverture à l'autre permet une meilleure compréhension entre les différents groupes sociaux. Elle incite les individus à remettre en question les préconstruits au sein de leur groupe culturel (BEACCO et al. 2016 : 21)

Nous veillons toutefois à ne pas plaider en faveur de l'interculturalité sans faire de la capacité à prendre ses distances par rapport à ses propres prismes culturels une compétence préalable. Nous préférons nous concentrer dans cette étude sur la conscience culturelle. D'après nous, c'est elle qui précède l'interculturalité. La sensibilisation aux diversités de tout ordre est une étape cruciale avant la mise en pratique des interactions interculturelles. Le Web 2.0 a beau être participatif, mais contrairement à des activités menées en télécollaboration synchrone, l'exposition aux contenus à caractère culturel lorsque les individus sont seuls face à l'écran et sans incitation réelle à entrer en contact avec les individus sources risque de les réduire à une certaine passivité. Or, comme le préfixe du mot laisse entendre, l'interculturel présuppose l'échange au cours de l'interaction, échange qui n'est ni explicite ni nécessairement synchrone dans le contexte de l'accès au contenu des outils du Web 2.0.

3. La culture de l'autre vue par les apprenants

En ce qui concerne l'exposition aux faits culturels sur Internet, l'idéal serait, certes, de réfléchir en termes d'hétéroculturalité et de perméabilité : la

culture que l'apprenant apporte dans la classe de langue et celle qu'il mobilise devant l'écran informatique dans un contexte non formel ou de divertissement seraient en quelque sorte le résultat de pratiques d'hybridation, où l'individu mobilise à la fois ce qu'il a acquis comme valeurs culturelles par l'expérience au sein de son groupe d'appartenance et ce qu'il croit savoir sur d'autres cultures qu'il a vu se pratiquer. Ainsi, les pratiques des cultures acquises et celles des cultures vues de l'extérieur peuvent s'influencer mutuellement, créant, ce faisant, des zones de perméabilité. De même, la notion d'hétéroculturalité fait état de la pluralité culturelle qui caractérise nos territoires. Il est clair que les frontières territoriales sont très artificielles et que nous ne pouvons pas nous fier uniquement aux découpages dont ces lieux font l'objet sur les plans politique et administratif. Il est donc évident que, grâce à Internet et aux zones de contact culturel qu'il crée, tout individu apprenant une langue nouvelle serait sujet à être influencé par ces autres cultures. En somme, l'identité culturelle de chaque individu, même celui qui se définit comme monoculturel, ne le serait pas véritablement tant son cadre de référence peut être la somme de plusieurs repères. L'hétéroculturalité telle que nous la concevons est une dualité, voire une pluralité, de références culturelles permettant aux apprenants de prendre du recul face à autrui.

Mais la réalité peut être telle que les contenus culturels que l'apprenant découvre en surfant sur Internet véhiculent des valeurs qui reflètent le cadre de référence de l'auteur et qui peut être repris comme seul cadre de référence à chaque fois que l'apprenant est amené à interpréter les pratiques culturelles du groupe cible. Il va sans dire que cela peut conduire à une fausse représentation, à un faux sentiment de familiarité avec cette culture. Cet état des faits vaut non seulement pour les jeunes mais aussi pour le grand public. Dans le cadre de l'enseignement des langues et des cultures, le rôle de l'enseignant pour problématiser le contenu culturel est central, notamment dans le domaine de la culture anthropologique, définie comme une culture qui met l'accent sur les croyances et les pratiques des individus sans s'intéresser à ce qui génère et motive leurs comportements (HALL 1976 : 12). A cet égard, les témoignages des étudiants peuvent refléter cette nécessité de les accompagner dans l'interprétation des faits culturels et dans la mise à plat des clichés. Nous présentons quelques exemples de retours d'expérience d'apprenants qui sont exposés à l'anglophonie américaine, d'une part (tableau 2), et d'apprenants non

francophones qui sont exposés aux cultures de France, d'autre part (tableau 3). Il s'agit d'une sélection des résultats d'une enquête par questionnaire menée en 2020 respectivement auprès de jeunes étudiants français d'anglais n'ayant jamais séjourné aux États Unis et de jeunes apprenants du français n'ayant jamais voyagé en France. Tous les participants ont déclaré être des utilisateurs quotidiens des réseaux sociaux.

Une pratique culturelle américaine en quelques mots.	D'où tenez-vous ces informations ?	Diriez-vous qu'il s'agit d'une généralisation ?	Origine de l'étudiant
Sont capables d'aborder des inconnus dans la rue et leur parler.	Internet	Non	France
Au petit déjeuner, les Américains préfèrent le salé au sucré.	Réseaux sociaux, vidéo, Internet	Oui	France
Campus américain : uniforme avec le logo de l'université et bal de fin d'année.	Série / Film	Oui	France
Le beurre de cacahuète	TV	Non	France

Tableau 2. Les pratiques des Américains

Comme le montrent ces deux tableaux, les personnes sondées signalent les pratiques qui ne sont pas similaires aux leurs. Si l'étudiant qui a toujours vécu en France relève une pratique liée à la prise d'un petit déjeuner sucré, ou à un régime avec du beurre de cacahuète, c'est pour indiquer qu'il ne s'adonne pas lui-même à cette pratique. De même, l'étudiant de Chine qui estime qu'il y a en France beaucoup de fêtes issues du catholicisme entend faire comprendre que cet aspect diverge de ce qui lui est familier. Il en est ainsi pour l'étudiant de Saint-Vincent pour qui la consommation des cuisses de grenouilles sort de l'ordinaire. En d'autres termes, face à l'altérité, nous pouvons avoir tendance à ne souligner que ce qui semble bousculer nos propres repères. Cette tendance

Une pratique culturelle française en quelques mots.	D'où tenez-vous ces informations ?	Diriez-vous qu'il s'agit d'une généralisation ?	Origine de l'étudiant
Il y a beaucoup de fêtes catholiques.	Internet	Oui	Chine
Ils sont lents, parlent peu l'anglais et ils sont romantiques.	Télévision et Internet	Non	Chine
Les Français aiment la musique et les films alternatifs.	Réseaux sociaux comme Ins-tagram	Oui	Bahreïn
Ils mangent des cuisses de grenouille.	Documentaires	Non	Saint-Vincent

Tableau 3. Les pratiques des Français

à souligner les différences par rapport à nos pratiques ou à celles des groupes auxquels nous sommes affiliés est pour le moins naturelle. Comme LIPIANSKY, nous constatons que le réflexe de mettre l'accent sur ce qui nous différencie des autres reflète un besoin de sécurité face à l'altérité. On peut y voir un mécanisme de défense, la différence étant perçue comme un danger potentiel parce qu'elle ne nous est pas familière (LIPIANSKY 1986 : 29, 31). La capacité des apprenants à déterminer si leurs connaissances sur les cultures ciblées relèvent de généralisations est également instructive : les points soulevés dans les tableaux 2 et 3 indiquent que tous ne sont pas en mesure d'apprécier la nature potentiellement stéréotypée des faits observés. Il est nécessaire de trouver un équilibre entre ce qui semble être le folklore d'une culture et les réalités quotidiennes, afin que les croyances originales apprises ou acquises sur les cultures étrangères ne prévalent pas à long terme. Le meilleur moyen d'y parvenir est d'engager les apprenants dans des activités qui encouragent la distanciation et le décentrement, plutôt que de s'en remettre au contact occasionnel avec les cultures étrangères par le biais des outils du Web 2.0.

4. Conclusions

Notre objectif était de démontrer que l'enseignement d'une nouvelle langue doit s'accompagner de l'enseignement explicite des faits culturels liés aux locuteurs de cette langue. Si langue et culture semblent aller de pair pour beaucoup de didacticiens, force est de constater que la composante culturelle tend à devenir le parent pauvre de l'enseignement des langues étrangères, au profit de l'enseignement linguistique stricto sensu. L'enseignement explicite de la culture cible est d'autant plus pertinent qu'il aide les apprenants à développer leur capacité à questionner les représentations que leur laissent les produits culturels auxquels ils ont accès fortuitement sur le Web 2.0. L'enseignement programmé de la culture guide les apprenants dans la compréhension, l'analyse et l'appropriation de la culture cible. Qui plus est, il favorise une véritable prise de conscience culturelle, leur permettant de se décentrer par rapport à leur subjectivité face aux phénomènes culturels présentés comme singuliers. Ce décentrement est, selon nous, la condition nécessaire pour saisir de façon plus juste les faits culturels qui circulent sur Internet.

BIBLIOGRAPHIE

- ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine et PORCHER, Louis, 1996. *Éducation et communication interculturelle*. Paris : Presses universitaires de France.
- BEACCO, Jean-Claude et al., 2016. *Guide pour le développement et la mise en œuvre de curriculums pour une éducation plurilingue et interculturelle*. Strasbourg : Conseil de l'Europe.
- BONIS, Pierre, 2020. Introduction. In : BONIS, Pierre (coord.), *Enjeux numériques : Internet, frontières et territoires* [en ligne]. 2020, n° 11, pp. 4–6. [Consulté le 07.10.2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.annales.org/>
- CHARTRAND, Suzanne-Geneviève et PARET, Marie-Christine, 2008. Langues maternelle, étrangère, seconde : une didactique unifiée ? In : CHISS, Jean-Louis, DAVID, Jacques et REUTER, Yves (coord.), *Didactique du français : fondements d'une discipline*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, pp. 169-178.

- COÉFFÉ, Thomas, 2023. Chiffres réseaux sociaux – 2023. In : *Blogdumédia-
teur* édité par HELLOWORK SASU [en ligne, consulté le 07.10.2023].
Disponible à l'adresse : [https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-reseaux-
sociaux/](https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-reseaux-sociaux/).
- CUQ, Jean-Pierre et GRUCA, Isabelle, 2002. *Cours de didactique du français langue
étrangère et seconde*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- DABÈNE, Louise, 1994. *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues : les
situations plurilingues*. Paris : Hachette Collection F.
- GAUDIAUT, Tristan, 2023. *Mobile : plus de 3 heures passées par jour sur les applications* [en
ligne, consulté le 07.10.2023]. Disponible à l'adresse : [https://fr.statista.com/
infographie/29771/duree-moyenne-quotidienne-utilisation-applications-
mobiles-par-type/](https://fr.statista.com/infographie/29771/duree-moyenne-quotidienne-utilisation-applications-mobiles-par-type/).
- GÉNÉRATION NUMÉRIQUE, 2022. *Les pratiques numériques des jeunes de 11 à 18 ans*.
Enquête 2022. [en ligne, consulté le 07.10.2023]. Disponible à l'adresse :
www.asso-generationnumerique.org.
- HALL, Edward T., 1976. *Beyond Culture*. New York : Anchor Press.
- HOFSTEDE, Geert, HOFSTEDE, Gert Jan et MINKOV, Michael, 2010. *Cultures et
organisations : comprendre nos programmations mentales*, traduit de l'anglais
par COTTÉ, Jean-Yves. Paris : Pearson Education France.
- LIPANSKY, Edmond-Marc, 1986. Identité, communication et rencontres inter-
culturelles. In : *Cahier de sociologie économique et culturelle* n° 5, pp. 7–52.
- PRESCOD, Paula, 2023. La conscience culturelle à l'ère du numérique : défis et
enjeux. In : KOELE, Malefane Victor et PRESCOD, Paula (coord.), *Didactique
du FLES* [en ligne]. Mise en ligne le 20 juin 2023, Hors-série 1, *Appropriation
des langues non premières et compétences à interagir culturellement en contextes
plurilingues*. [Consulté le 08.10.2023]. Disponible à l'adresse : [https://www.
ouvrir.fr/dfles/index.php?id=633](https://www.ouvrir.fr/dfles/index.php?id=633).
- SITBON, Prescilla, 2023. B. KRUG (Médiamétrie) : « En 2022, les Français surfent
75 % de leur temps internet sur le mobile ». [en ligne, consulté le 07.10.2023].
Disponible à l'adresse : [https://www.lemediaplus.com/d-giard-bayard-jeun-
essenous-deployons-une-nouvelle-strategie-audio/](https://www.lemediaplus.com/d-giard-bayard-jeunes-essouffis-essayons-une-nouvelle-strategie-audio/).
- WEAVER. Gary R. 1986. Understanding and coping with cross-cultural adjustment
stress. In PAIGE, R. Michael (coord.), *Cross-cultural orientation. New concep-
tualizations and applications*. Lanham MD : University Press of America, pp.
111–146.
- ZARATE, Geneviève, 1986. *Enseigner une culture étrangère*. Paris : Hachette.

Studia Romanica
STUDIA ROMANICA de DEBRECEN
Publication du Département de français
de l'Université de Debrecen

Fondée par le professeur József Herman en 1962 sous le nom de *Studia Romanica Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae*, paraissant sous le titre de *Studia Romanica de Debrecen* depuis 1991, cette collection est publiée par le Département de français de l'Université de Debrecen, principalement en deux séries : la Série linguistique (*Series Linguistica*) et la Série littéraire (*Series Litteraria*).

Rédacteur de 1970 à 1991 : Tivadar GORILOVICS

Depuis 1991 :

rédacteur de la *Series Linguistica* :

Sándor KISS (1991–2024)

Andrea NAGY (2024–)

rédacteurs de la *Series Litteraria* :

Tivadar GORILOVICS (1991–2014)

Gabriella TEGYEY (2014–2017)

Ildikó SZILÁGYI (2017–)

Il existe depuis le début des années 1990 deux autres séries de *Studia Romanica de Debrecen* : *Bibliothèque Française* et *Bibliothèque de l'Étudiant*.

SERIES LINGUISTICA

Fasc. I.

László GÁLDI, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine.*
1964, 163 p. ISSN 0418-4564

Fasc. II.

Sándor KISS, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif.*
1972, 117 p. ISSN 0418-4564

Fasc. III.

Études contrastives sur le français et le hongrois.
1974, 123 p. ISSN 0418-4572

Fasc. IV.

Sándor KISS, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif.*
1982, 93 p. ISSN 0418-4572

Fasc. V.

Sándor KISS – Franciska SKUTTA,
Analyse grammaticale – analyse narrative.
1987, 103 p. ISBN 963-471-519-2 ISSN 0418-4572

Fasc. VI.

La linguistique textuelle dans les études françaises.
Actes du colloque LITEF (Debrecen, 12–13 novembre 1999)
publiés par István Csúry.
2001, 187 p. ISBN 963-472-583-X ISSN 1588-6492

Fasc. VII.

István CSÚRY, *Le champ lexical de mais.*
2001, 341 p. ISBN 963-472-584-8 ISSN 1588-6492

Fasc. VIII.

Andrea CSÚRY, *Les pronoms indéfinis du français contemporain.
Une approche sémiotique textuelle.*

2003, 170 p. ISBN 963-472-792-1 ISSN 1588-6492

Fasc. IX.

Ildikó SZILÁGYI, *Les tendances évolutives de la versification française
à la fin du XIX^e siècle. La problématique du vers libre.*

2004, 257 p. ISBN 963-472-870-7 ISSN 1588-6492

Fasc. X.

Sándor KISS, *Les documents latins du Haut Moyen Âge et la naissance du
français. I : La chronique d'Hydatius.*

2006, 39 p. ISBN 978-963-473-016-3 ISSN 1588-6492

Fasc. XI.

Gábor TILLINGER, *Entre oïl, oc et francoprovençal.
Différences lexicales dans la zone d'interférence appelée « Croissant » d'après
les atlas linguistiques de la France.*

2015, 217 p. ISBN 978-963-318-519-3 ISSN 1588-6492

Fasc. XII.

Andrea NAGY, *Des pronoms au texte. Études de linguistique textuelle.*

2017, 114 p. ISBN 978-963-318-667-1 ISSN 1588-6492

Fasc. XIII.

Ildikó SZILÁGYI, *Formes, tendances et méthodes d'analyse dans la poésie
française moderne et contemporaine.*

2021, 248 p. ISBN 978-963-318-975-7 ISSN 1588-6492

Fasc. XIV.

Gábor TILLINGER, *Frontières linguistiques entre oïl et oc.
Étude dialectométrique de la partie centrale de la France.*

2024, 143 p. ISBN 978-963-615-164-5 ISSN 1588-6492

SERIES LITTERARIA

Fasc. I.

Tivadar GORILOVICS, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard.*
1962, 57 p. ISSN 0418-4572

Fasc. II.

Pál LAKITS, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise.*
1966, 114 p. ISSN 0418-4572

Fasc. III.

Tibor KARDOS, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi.*
1967, 143 p. ISSN 0418-4572

Fasc. IV.

Péter EGRI, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne : Proust – Déry – Semprun.*
1969, 119 p. ISSN 0418-4572

Fasc. V.

Anna SZABÓ, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie.*
1978, 96 p. ISSN 0418-4572

Fasc. VI.

Tivadar GORILOVICS, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue.*
1979, 89 p. ISBN 963-471-065-4 ISSN 0418-4572

Fasc. VII.

Katalin HALÁSZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes.*
1980, 107 p. ISSN 0418-4572

Fasc. VIII.

Franciska SKUTTA, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras.*
1981, 99 p. ISSN 0418-4572

Fasc. IX.

Roger Martin du Gard.

1983, 93 p. ISBN 963-471-326-2

Fasc. X.

Jean-Richard Bloch.

1984, 119 p. ISBN 963-471333-5 ISSN 0418-4572

Fasc. XI.

Analyses de romans.

1985, 105 p. ISSN 0418-4572

Fasc. XII.

Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle.

Actes du colloque (28–31 mai 1985, Lublin).

1986, 121 p. ISBN 963-471-465-X ISSN 0418-4572

Fasc. XIII.

Gabriella TEGYEY, *Analyse structurale du récit chez Colette.*

1988, 98 p. ISBN 963-471-560-5 ISSN 0418-4572

Fasc. XIV.

Tivadar GORILOVICS, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond.*

1989, 121 p. ISBN 963-471-651-2 ISSN 0418-4572

Fasc. XV.

László SZAKÁCS, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola.*

1990, 103 p. ISBN 963-471-724-1 ISSN 0418-4572

Fasc. XVI.

Anna SZABÓ, *Le personnage sandien. Constantes et variations.*

1991, 157 p. ISBN 963-471-888-4 ISSN 0418-4572

Fasc. XVII.

Katalin HALÁSZ, *Images d'auteur dans le roman médiéval
(XII^e–XIII^e siècles).*

1992, 131 p. ISBN 963-471-898-1 ISSN 1216-3260

Fasc. XVIII.

Retrouver Jean-Richard Bloch. Actes du colloque
(Villiers-sur-Marne, 11–12 avril 1992) réunis par Tivadar Gorilovics.

1994, 166 p. ISBN 963-471-979-1 ISSN 1216-3260

Fasc. XIX.

Gabriella TEGYEY, *L'inscription du personnage dans les romans
de Rachilde et de Marguerite Audoux.*

1995, 142 p. ISBN 963-472-044-7 ISSN 1216-3260

Fasc. XX.

Jean-Richard BLOCH : *Lettres du régiment (1902–1903).*

Éd. établie et annotée par Tivadar Gorilovics.

1997, XIV-175 p. ISBN 963-472-262-8 ISSN 1216-3260

Fasc. XXI.

Lectures de Zola.

1999, 127 p. ISBN 963-472-454-X ISSN 1216-3260

Fasc. XXII.

Études de littérature médiévale. Recherches actuelles en Hongrie.

Textes réunis par Katalin Halász.

2000, 178 p. ISBN 963-472-506-6 ISSN 1216-3260

Fasc. XXIII.

Destins du siècle – Jean-Richard Bloch, Roger Martin du Gard.

Mélanges offerts au Professeur Tivadar Gorilovics.

Textes réunis par Katalin Halász et István Csűry.

2003, 247 p. ISBN 963-472-791-3 ISSN 1216-3260

Fasc. XXIV.

Jean-Richard BLOCH : *Le Cuistre mystifié (Conte dramatique en quatre actes)*. Éd. présentée et annotée par Tivadar Gorilovics.
2007, 154 p. ISBN 978-963-473-070-5 ISSN 1216-3260

Fasc. XXV.

Anna SZABÓ, *George Sand. Entrées d'une œuvre*.
2010, 425 p. ISBN 978-963-473-367-6

Fasc. XXVI.

Regards actuels sur la littérature médiévale – en mémoire de Katalin Halász (1944–2003). Textes réunis par Gabriella Tegyei.
2015, 110 p. ISBN 978-963-473-794-1

Fasc. XXVII.

À la croisée de deux cultures. Études en mémoire de Tivadar Gorilovics (1933–2014). Sous la direction de Franciska Skutta et Gabriella Tegyei.
2016, 284 p. ISBN 978-963-473-941-8

BIBLIOTHÈQUE FRANÇAISE

ISSN 1217-923X

Fasc. I.

Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger.
Actes du X^e Colloque International George Sand, Debrecen, 7–9 juillet
1992, publiés sous la direction de Tivadar Gorilovics et d'Anna Szabó.
1993, 323 p. ISBN 963-471-928-7

Fasc. II.

Préfaces de George Sand. Éd. établie et annotée par Anna Szabó.
1997, 2 vol., 490 p. ISBN 963-472-197-4 (édition complète)
vol. 1. : 280 p. ISBN 963-472-198-2
vol. 2. : 281–490 p. ISBN 963-472-196-6

Fasc. III.

Lieve SPAAS, *Le cinéma nous parle. Stratégies narratives du film.*
2000, 110 p. ISBN 963-472-507-4

Fasc. IV.

Exils. L'imaginaire et l'écriture de l'exil. L'exil politique.
Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne)
31 mai – 3 juin 2001. Textes réunis par Pierre Glaudes et
Tivadar Gorilovics.
2002, 175 p. ISBN 963-472-711-5

Fasc. V.

Regards croisés. Recherches en Lettres et en Histoire, France et Hongrie.
Textes publiés sous la responsabilité de Jean-Luc Fray et Tivadar Gorilovics.
2003, 288 p. ISBN 963-472-757-3

Fasc. VI.

Les couleurs en question. Colloque international de Herstmonceux Castle
(Sussex, Grande-Bretagne) 26–29 mai 2005.
Textes réunis par James Durnerin.
2006, 163 p. ISBN 978-963-473-010-1

BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉTUDIANT

Fasc. I.

Mária MAROSVÁRI, *Conditions et limites de la traduction littéraire :
le cas de L'Assommoir d'Émile Zola.*
1990, 56 p. ISBN 963-471-710-1

Fasc. II.

Analyses de textes.
2002, 119 p. ISBN 963-472-661-X

Fasc. III.
Études de linguistique française.
2003, 105 p. ISBN 963-472-787-5

Fasc. IV.
Anthologie de la prose française médiévale.
Publiée par Katalin Halász.
2005, 105 p. ISBN 963-472-941-X

Fasc. V.
Krisztina MARÁDI – Andrea NAGY,
Traduire, c'est trahir ?
Francia szöveggyűjtemény a fordítói kompetenciák fejlesztésére.
2022, 119 p. ISBN 978-963-615-062-4

HORS SÉRIE

« *Du sexe, rien d'autre* » – *Sexualité, sexe(s) et genres dans les études françaises.*
Actes du Colloque des Journées d'Études Françaises
(Debrecen, 4–6 octobre 2007), rédigés par
Sándor Kálai, Ildikó Lőrinszky, Franciska Skutta.
2008, 271 p. ISBN 978-963-473-173-3

Survivance du latin et grammaire textuelle :
mélanges offerts à Sándor Kiss à l'occasion de son 70^e anniversaire.
Textes réunis par Ágnes Bánki et Gábor Tillinger.
2011, 385 p. ISBN 978-963-318-123-2