



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



PHILOLOGIA

3/2014

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

SERIES

PHILOLOGIA

EDITORIAL OFFICE: 31st Horea Street, Cluj-Napoca, Romania, Phone: +40 264 405300

REFEREES:

Prof. dr. Ramona BORDEI BOCA, Université de Bourgogne, France
Prof. dr. Sharon MILLAR, University of Southern Denmark, Odense
Prof. dr. Gilles BARDY, Aix-Marseille Université, France
Prof. dr. Rudolph WINDISCH, Universität Rostock, Deutschland
Prof. dr. Louis BEGIONI, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Italia

EDITOR-IN-CHIEF:

Prof. dr. Corin BRAGA, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD:

Conf. dr. Ştefan GENCĂRĂU, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

MEMBERS:

Prof. dr. Rodica LASCU POP, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. dr. G. G. NEAMŢU, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. dr. Jean Michel GOUVARD, Université de Bordeaux 3, France
Prof. dr. Sophie SAFFI, Aix-Marseille Université, France

TRANSLATORS:

Dana NAŞCA-TARTIÈRE, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Annamaria STAN, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Virginie SAUVA, Aix-Marseille Université, France

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
PHILOLOGIA

3

La linguistique comparée des langues romanes et ses nouveaux défis

Issue Coordinators: Sophie SAFFI, Ștefan GENCĂRĂU

CAER EA 854 Aix-Marseille Université – Université Babeș-Bolyai Cluj-Napoca

Desktop Editing Office: 51st B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS – INHALT

- SOPHIE SAFFI, ȘTEFAN GENCĂRĂU, La linguistique comparée des langues romanes et ses nouveaux défis 5 ans de partenariat 5
- S. SAFFI, De l'intérêt d'une étude contrastive des bandes dessinées *Topolino* et *Le journal de Mickey* * *About the Interest of a contrastive Study of Topolino Comics and Le Journal de Mickey* * *Importanța studiilor contrastive privitoare la benzile desenate Topolino și Mickey* 7
- ANTONINO VELEZ, Jurons et interjections dans l'univers de *Tintin*: modifications, élargissement et réduction de sens dans les traductions italiennes * *Swear words and Interjections in the World of Tintin: Changes, Enlargement and Reduction of Meaning in Italian Translations* * *Injurii și interjecții în universul lui Tintin: modificări, extinderi și restrângeri de sens în traducerile în italiană* 25
- A. COELHO FLORENT, Mafalda en France, au Portugal et au Brésil la traduction des bandes dessinées à l'épreuve de l'image et de l'humour * *Mafalda in France, Portugal and Brazil – Picture and Humour as the Touchstone for Comic Translation* * *Mafalda în Franța, Portugalia și Brazilia – Traducerea de benzi desenate ca probă a disponibilității de a realiza imaginea și umorul* 45
- ANTONELLA MAURI, Ma Noi Eravamo Diversi. L'immagine degli Italiani e delle Colonie nel Fumetto del Secondo Dopoguerra * *Not Like the Others. A Portrait of Italians and Colonies in the Comics (1946-2013)* * *Nu la fel ca alții. Imaginea italienilor și a Coloniilor în benzile desenate (1946-2013)* 61

VIRGINIA LO BRANO, Expressions idiomatiques et référence spatiale dans le discours de Mickey * <i>Idiomatic Expressions and Spatial Reference in the Speech of Mickey</i> * <i>Expresiile idiomatice și referințele spațiale în limbajul lui Mickey</i>	81
PAOLA APPETITO, Paroles de pub: les usages créatifs de la langue française actuelle dans la publicité * <i>The Words of Advertising: Creative Usage of the Modern French Language in Advertising</i> * <i>Lexicul publicității, uzaje creative ale limbii franceze actuale în publicitate</i>	97
JOHANNES HORST, Anmerkungen zur Fernsehsprache * <i>Notes on Language Television</i> * <i>Cu privire la limbajul televiziunii</i>	111
J-L. CHARLET, Deux manières d'écrire l'hexamètre dactylique : Tito et Ercole Strozzi * <i>Two Ways of Writing the Dactylic Hexameter: Tito and Ercole Strozzi</i> * <i>Două moduri de a compune hexametru dactilic: Tito și Ercole Strozzi</i>	123
V. CULOMA SAUVA, Possessif et genre en français et en italien : le cas de la forme élidée devant voyelle * <i>Possessive and Gender in French and Italian: the Case of Elided Form before a Vowel</i> * <i>Posesivul și categoria genului în franceză și italiană. Cazul formei elidate înaintea poziției vocalice</i>	161
LOUIS BEGIONI, ALVARO ROCCHETTI, Les emplois modaux du futur antérieur dans les langues romanes, tout particulièrement en français et en italien * <i>Modal Uses of the Future Perfect Progressive in the Romance Languages, Especially in French and Italian</i> * <i>Întrebuițarea modală a viitorului anterior în limbile romane, cu o privire specială asupra limbii franceze și asupra limbii italiene</i>	175
LOUIS BEGIONI, ȘTEFAN GENCĂRĂU, Les implications de la culture métalinguistique dans l'apprentissage des langues étrangères * <i>Metalinguistic Culture Implications Regarding the Learning Endeavour of a Foreign Language</i> * <i>Implicațiile culturii metalingvistice în demersurile de învățare a unei limbi străine</i>	191
SONIA PAVLENKO, CRISTINA BOJAN, Eight Reasons to Attend an Academic Writing Course. The Impact of Academic Writing Courses on Participants * <i>Opt motive ca să participi la un curs de scriere academică. Impactul cursurilor de scriere academică asupra participanților</i>	209
CRISTINA-GEORGIANA VOICU, <i>The Fractal Identity in Jean Rhys' Fiction</i> * <i>Identitatea fractală în opera lui Jean Rhys</i>	225
FRANCISC-NORBERT ORMENY, <i>The Gothic Fiction and the Bourgeois Public Sphere</i> * <i>Ficțiunea gotică și sfera publică burgheză</i>	233

RECENZII - COMPTES RENDUS - BOOK REVIEWS

ADRIAN TUDURACHI, <i>V. Fanache – Esquisse bio-bibliographique accompagnée de notes critiques</i> (LEONTINA COPACIU)	251
TRANSYLVANIAN REVIEW, Vol. XXII, No. 1 (RALUCA-DANIELA RĂDUT)	253
LUCIAN CHERATA – <i>Sur le substrat indo-européen de la langue roumaine</i> (ANCA-ELENA DANCIU).....	255

LA LINGUISTIQUE COMPARÉE DES LANGUES ROMANES ET SES NOUVEAUX DÉFIS 5 ANS DE PARTENARIAT LICOLAR – Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia

Nous saisissons l'occasion du 5^{ème} anniversaire de la publication des premiers Actes LICOLAR dans la revue de l'Université « Babeş-Bolyai » de Cluj, pour remercier nos collaborateurs roumains et proposer un numéro qui vise deux objectifs qui pourraient, à première vue, sembler antagonistes : rappeler les principes d'ouverture et de diversité à l'origine des premiers Actes LICOLAR publiés en 2009, d'une part, et valoriser les nouvelles thématiques de recherche en linguistique comparée des langues romanes du CAER (EA 854) de l'université d'Aix Marseille, d'autre part.

La présente édition LICOLAR propose pour la première fois plusieurs travaux portant sur des corpus de bande dessinée, un écrit non spontané dont l'un des objectifs est de proposer une reconstitution du contexte d'interlocution naturel et spontané, celle de son auteur. La bande dessinée nous offre ainsi un terrain d'étude de l'écrit à confronter avec les corpus oraux, telle une interface entre les données enregistrées d'une production orale, d'une part, la représentation que nous en avons, d'autre part. Or, depuis peu, l'une des principales thématiques de recherche développée au sein du CAER est consacrée à la représentation spatiale dans les langues standard les parlers régionaux et les dialectes : il s'agit d'élaborer des corpus oraux et écrits de la langue nationale par région et du substrat dialectal afférent, d'étudier les paradigmes des démonstratifs, adverbes et prépositions de lieux, possessifs, pronoms personnels, personne d'adresse etc., dans une approche comparative entre le standard normé et ses réalisations régionales. Nous produisons des comparaisons qui nous permettront d'évaluer jusqu'où le système standard reste potentiel et de déterminer où la variété régionale ou dialectale prend son autonomie.

L'approche comparative étant privilégiée en synchronie comme en diachronie, une autre direction de recherche de LICOLAR est l'édition de textes humanistes de l'aire culturelle romane avec la participation à un projet international de constitution d'une bibliothèque digitale européenne de textes néo-latins.

Enfin, dans le droit fil de la tradition d'échanges interdisciplinaires, nos réflexions sur la langue et les thématiques précitées s'enrichissent des apports littéraires, civilisationnels et d'interprétation sémiotique de l'art.

Le but de LICOLAR a été dès ses débuts de favoriser les rencontres entre des chercheurs dont les objets d'étude peuvent être éloignés chronologiquement : sept contributions consacrées à des recherches sur la langue contemporaine, croisant des approches linguistique, civilisationnelle et de traduction, principalement dans le domaine de la bande dessinée (1. Sophie Saffi, 2. Antonino Velez, 3. Adriana Coelho Florent, 4. Virginia Lo Brano, 5. Antonella Mauri), mais aussi de la publicité (6. Paola Appetito) et de la télévision (7. Johannes Horst), précèdent une étude détaillée de trois types d'hexamètres latins (8. Jean-Louis Charlet). LICOLAR intègre la diversité des langues comme la pluralité des applications de l'étude de la langue. Deux articles de linguistique contrastive français-italien traitant de questions de morphosyntaxe (9. Virginie Culoma Sauva, 10. Louis Begioni & Alvaro Rocchetti) précèdent deux contributions dédiées à la didactique des langues étrangères et aux cours d'écriture académique (11. Louis Begioni & Stefan Gencarau, 12. Sonia Pavlenko & Cristina Bojan). Suivent une réflexion sur l'image fractale de l'identité interculturelle (13. Cristina-Georgiana Voicu) et un regard sur le phénomène littéraire gothique dans le cadre de la sphère publique britannique du XVIIIe siècle (14. Francisc-Norbert Ormeny).

Sophie SAFFI, CAER EA 854, AMU
Ștefan GENCĂRĂU, CAER EA 854 AMU

DE L'INTÉRÊT D'UNE ÉTUDE CONTRASTIVE DES BANDES DESSINÉES *TOPOLINO* ET *LE JOURNAL DE MICKEY*

S. SAFFI¹

ABSTRACT. *About the interest of a contrastive study of Topolino comics and Le Journal de Mickey.* We develop 'corpora composed' of *Journal de Mickey* and *Topolino* issues published from thirty years ago to the present. These documents consist of a mix of originals and translations. Disney comics share one characteristic: the maintenance over time of a standard level of language that never gives way to a familiar language. As part of a linguistic study, it helps to remove what amounts to formal speech vs. informal, keeping only what comes to comic genre. Comics introduce new categories for writing reproducing oral language and disrupt the classical dichotomy written vs. spoken.

Keywords: *comics, Mickey, Italian, French*

REZUMAT. *Importanța studiilor contrastive privitoare la benzile desenate Topolino și Mickey.* Elaborăm corpusuri compozite pe baza periodicelor din *Jurnalul lui Mickey și Topolino* din anii 1930 până în prezent. Aceste documente se prezintă ca un amestec de traduceri și de texte originale Benzile desenate (BD) din seriile *Disney* au în comun o caracteristică, anume : acestea mențin de-a lungul timpului un nivel de limbă standard ce nu face niciodată loc unei limbi familiare. Într-un demers lingvistic, se ajunge la degajarea opoziției *limbă formală vs. informală* pentru a conserva ceea ce e propriu genului BD. Acest gen, respectiv benzile desenate, introduc noi categorii pentru limba scrisă, incluzând mărci ale oralității, perturbând astfel vechea dichotomie clasică *limbă scrisă vs. limbă vorbită*.

Cuvinte cheie: *benzi desenate, Mickey, italiană, franceză*

Depuis 2013, en collaboration avec le Professeur Antonino Velez de l'université de Palerme, et deux doctorantes du CAER EA 854 d'Aix Marseille Université, Virginie Sauva et Virginia Lo Brano, nous avons élaboré des

¹ Aix Marseille Université, CAER EA 854, E-mail : sophie.saffi@univ-amu.fr

corpora composés de 14 n° du *Journal de Mickey* (JDM) et 13 n° de *Topolino* (TOP), partagés en 8 n° du JDM des années Trente (le n° 1 de 1934, 7 n° de 1937) et 6 n° du JDM des années 2010 (1 n° de 2011, 5 n° de 2012), auxquels s'ajoutent 8 n° de *Nel regno di Topolino* des années Trente (2 n° par année de 1936 à 1939) et 5 n° de *Topolino* des années 90 (4 n° de 1995 et 1 n° de 1998). Le changement de nom de *Topolino* date des années 70.

1. Mixité des *corpora*

Ces documents sont composés d'un mixte de traductions et d'originaux. Le site INDUCKS, une base de données librement accessibles répertoriant un très grand nombre de bandes dessinées Disney, propose pour chaque n° des informations précieuses sur les auteurs, les différentes publications et les traductions. Ces données permettent de savoir si l'histoire étudiée est une création originale ou une traduction. Par exemple, Didier Le Bornec est le scénariste de l'histoire intitulée « La gare des étoiles », une création française de 1999, rééditée en 2011, et traduite en grec en 2008². Par contre, l'histoire originale intitulée dans sa traduction française de 2012 « Ma voisine est une sorcière », est une création danoise de 2011³.

Pour autant, cette base de donnée n'est pas exhaustive. Bien que le site annonce que le JDM est indexé à 100%, le fichier ne commence qu'avec le n°1 de 1952. Le site officiel du JDM déclare que cet hebdomadaire français n'est pas la traduction d'une publication américaine, mais un magazine original que nous devons à Paul Winkler⁴. Ce professionnel de la presse était chargé de diffuser les bandes dessinées Disney en France. Le tout premier JDM sorti en octobre 1934 compte 8 pages grand format dont la moitié en couleur. On y trouve 9 bandes dessinées dont 1 histoire de Mickey, 2 romans, 6 rubriques d'information, concours, blagues et jeux. En juin 1940, sa publication s'interrompt (de septembre 1940 à juillet 1944, il y a en zone libre des parutions irrégulières) pour reprendre en mai 1952, avec un format plus petit que le précédent, comportant 16 pages (8 en couleur et 8 en bichro teintées d'une couleur orange). La numérotation repartant à zéro, il existe deux n°1, celui de 1934 et celui de 1952⁵.

² <http://coa.inducks.org/story.php?c=F+JM+99224&search=La%20gare%20des%20étoiles%20Didier%20Le%20Bornec> (dernière consultation des pages citées dans l'article le 11/08/2014)

³ <http://coa.inducks.org/story.php?c=D+2007-374&search=Ma%20voisine%20est%20une%20sorcière>

⁴ <http://www.journaldemickey.com/Dico-Disney/Toutes-les-fiches/W/Paul-Winkler>

⁵ <http://www.journaldemickey.com/Le-journal-de-mickey/L-histoire-du-journal-de-Mickey>



Fig. 1 : JDM 1 1952



Fig. 2 : JDM 1 1934

Une des premières productions de TOP en Italie, 1936, est une traduction de l'américain, le thème de l'histoire est le golf, un sport peu pratiqué en Italie à cette période, l'histoire est importée des États-Unis.



Fig. 3 : TOP 1 1936

Aujourd'hui en Europe, l'Italie est le véritable centre de production des textes et de scénarios pour les aventures de Mickey, la plupart des pays qui publient des histoires de Mickey importent les scénarios de l'Italie et les traduisent, l'Italie est devenue exportatrice d'aventures de Topolino. Comme l'explique Francesca Dovetto (2012 : 96), l'essor de cette école d'auteurs date des années 50 et est l'héritière de la censure à laquelle furent soumis les modèles américains sous le régime fasciste (Barbieri, 2009 : 48-49.).

Les différences de conception éditoriale entre TOP et le JDM sont importantes : alors que TOP ne rassemble que des bandes dessinées Disney, le JDM accueille des rubriques, des articles, d'autres bandes dessinées etc. C'est pourquoi dans les *corpora* de JDM nous ne retenons que les textes de bandes dessinées, et pour les années 2000 seulement les bandes dessinées Disney. En effet, nous avons remarqué que TOP et JDM partage une même caractéristique : le maintien des années Trente à nos jours d'un niveau de langue standard qui ne cède jamais le pas à une langue familière. Pour l'italien, d'après Antonino Velez (conférence du 22/05/2014 à AMU non publiée), « il s'agit de la langue quotidienne du journal télévisé, de l'écrit mais pas littéraire ». Pour le français, nous avons relevé quelques constructions ou termes lexicaux vieilliss, uniquement dans le n°1 de JDM de 1934 :

	1934	équivalents proposés, 2014
<i>Mickey</i>	il y avait une fois	il était une fois
	qu'est-ce qu'il y a donc ?	qu'est-ce qu'il se passe ? / qu'il t'arrive ?
	comprends- tu	tu comprends
	le brigand !!	le bandit!! / le voleur!!
<i>La famille vole-au-vent</i>	Je crois bien que ce serait la saison de faire...	Je crois bien que c'est la saison pour faire ...
	nous aurons tôt fait	nous aurons bientôt fini / vite fait
	Brindilles et mousse et paille il apporte ...	Il apporte brindilles, mousse et paille...
	un nid pour nos petits oisons .	un nid pour nos petits / oisillons

Dans les n° contemporains, nous constatons que les histoires Disney maintiennent un français standard en face d'autres bandes dessinées dont les constructions et le lexique sont proches d'un oral familier. Par exemple, le maintien de la forme complète de *il y a* (Fig. 4) en face de *y a* (Fig. 5) :



Fig. 4 : Miss Tick JDM 3119 2012 p. 26



Fig. 5 : Tony & Alberto JDM 3119 2012 p. 6

Ou encore avec une négation (Fig. 6 : *Je ne peux pas*) en face d'une éliision du pronom sujet et de l'absence de la première marque de la locution négative (Fig. 7 : *J'peux pas*) :



Fig. 6 : Donald JDM 3129 2012 p. 23



Fig. 7 : Michel chien fidèle JDM 3119 2012 p. 21

Dans *Michel chien fidèle* le lexique est argotique (*dégueu*, *la vache*, *crade*), ce qui n'est jamais le cas dans les bandes dessinées Disney. Le maintien de ce niveau de langue standard correspond à une volonté éducative envers un public d'enfants, une audience familiale. La marque de fabrique de Disney est la diffusion d'un bon langage et d'une bonne morale, de contenus non polémiques et apolitiques. Ce cahier des charges maintient les bandes dessinées Disney à l'écart des autres en Italie comme en France. Cette distinction se fait

aussi bien par rapport aux romans graphiques qui visent un public d'adultes que par rapport à des bandes dessinées s'adressant à un public enfantin comme *Titeuf* dont l'auteur est le dessinateur suisse Philippe Chappuis (Zep) : *J'en ai même pô!* (Je n'en ai même pas!); *Après, on se tape un zéro!* (Après, on prend un zéro); *M'engueule pas!* (Ne me crie pas dessus!); *C'est pas moi* (Ce n'est pas moi).



Fig. 8 et 9 : Titeuf JDM 3117 2012 p. 18

L'humour dans les bandes dessinées Disney n'utilise pas le décalage de niveau de langage mais s'appuie plutôt sur les jeux de mots et les jeux sur les références culturelles :

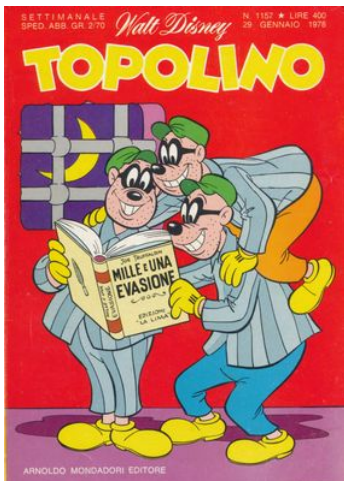


Figure 10 : TOP 1157 1978



Figure 11 : JDM 3101 2011 p. 8

Les jeux de mots homophoniques en français et en anglais sont courants, l'italien joue plutôt sur la polysémie des mots, les doubles sens, les titres parodiques avec des 'à peu près' qui font sourire. L'exemple de Mompracem, l'île de Sandokan, rendue par *Bompracem* (Fig. 12) illustre ce type de recherche d'un effet comique. Bruno Sarda, l'auteur de cette histoire, est un Italien, mais les onomatopées de langue anglaise sont conservées, ce qui donne le cachet américain attaché à ce magazine. Dans cet exemple de la diffusion des productions italiennes, les onomatopées dans la bulle (le cri des poules) sont adaptées dans la version brésilienne parue en 2012 (Fig. 13) mais sont conservées dans la version portugaise parue en 2014 (Fig. 14).



Fig. 12 : TOP 2923 2011

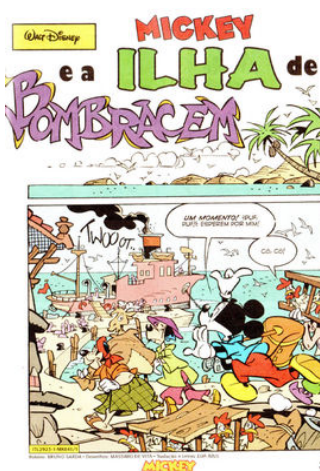


Fig. 13 : Mickey 841 2012 p. 3

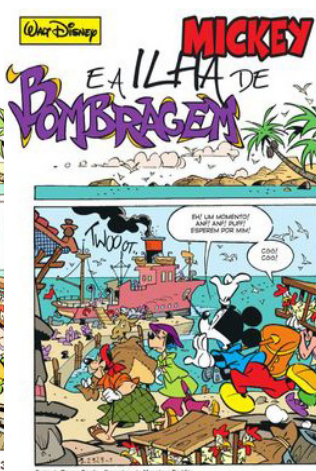


Fig. 14 : Disney Comix 73 2014 p. 3

L'intérêt d'un ensemble de textes mixtes comme objet d'étude, réside dans l'homogénéité du texte cible des traductions qui reflète la langue standard acceptée par la communauté linguistique 'bien-pensante'. Un corpus réunissant des originaux rédigés avec une langue respectant le standard et des traductions présentant la même caractéristique, nous permet de proposer des hypothèses sur la représentation spatiale en langue standard, une des thématiques de notre axe de linguistique comparée des langues romanes au sein du CAER d'AMU.

2. Transcrire du texte de bande dessinée

À côté des variations sociolinguistiques laboviennes diachronique, diatopique, diastratique et diaphasique, Françoise Gadet (2004 : 98) propose la variation diamésique qu'elle définit ainsi :

Une autre distinction relevant également de l'usage intervient entre oral et écrit. Elle est particulièrement forte dans une langue de culture très standardisée comme la française. Ici, c'est la distinction de chenal de transmission de la parole qui constitue le point d'ancrage de la différence : aucun locuteur ne parle comme il écrit, aucun n'écrit comme il parle. La distinction n'est pas purement matérielle, elle touche aussi la conception même des discours. Il faudra donc distinguer entre ce qui est un effet général de l'oralité, et ce qui relève de la variation.

Cette question s'est posée dans les années 70 à des chercheurs comme Jean Stefanini, Claire Blanche Benveniste, Colette Jeanjean, José Deulofeu, fondateurs du GARS, Groupe Aixois de Recherche en Syntaxe, qui travaillait sur le français parlé et dont les chercheurs du GARS se sont attachés à distinguer ce qui est le plus installé dans le système de la langue et ce qui est davantage lié à des phénomènes d'oralité comme les disfluences. L'objectif du GARS, dans les années 70-80, était de progresser dans la recension des constructions grammaticales du français parlé. Il n'existait pas encore de méthodologie de transcription, la question s'est donc posée pour ces chercheurs. Ils sont, comme les auteurs de bd malgré des objectifs différents, tiraillés entre deux exigences : la fidélité de la chose parlée et la lisibilité de son rendu :

Transcrire de la langue parlée tient du paradoxe, garder dans une représentation écrite certaines caractéristiques de l'oralité, faire le rendu de la chose orale tout en restant dans des habitudes de lecture établies depuis longtemps pour la chose écrite (Blanche-Benveniste & Jeanjean, 1987 : 115).

Leurs choix éclairent la représentation que se font les auteurs de bd du discours oral, qui transparait dans les dialogues qu'ils élaborent. Le GARS opte pour une transcription orthographique sans trucage et évite les formes élidées telle que *j'peux* au profit du standard *je peux*. Dans les bd, on observe une variation selon les auteurs, avec une conservation du standard prédominante chez Disney (Fig. 15), ainsi qu'un usage parcimonieux de la forme élidée du pronom sujet pour un locuteur jeune et un style informel (Fig. 16).

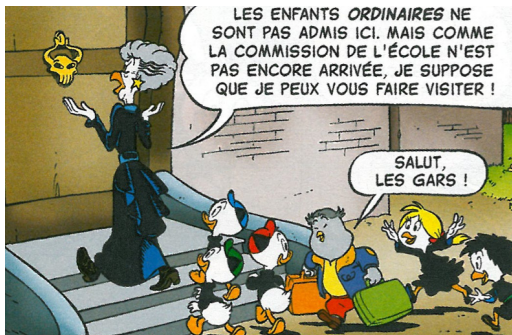


Fig. 15 : Riri, Fifi et Loulou JDM 3101
2011 p. 47

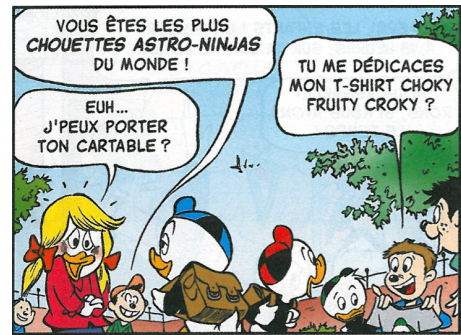


Fig. 15 : Riri, Fifi et Loulou JDM 3125
2012 p. 27

Le GARS refuse les signes de ponctuation pour ne rien figer en terme d'interprétation (si on utilise un « ? » on fige l'interprétation). L'objectif de l'auteur de bd est différent : il cherche à canaliser, voire à fixer, l'interprétation du lecteur au plus près de ce qu'il a décidé de communiquer. Le texte de bd utilise la ponctuation régulière, on note même une prolifération du « ! », signe qui, dans les numéros des années 2000, est presque assimilé au point final de phrase, comme s'il y avait la nécessité d'une marque spécifique d'accent de phrase en lien avec la prosodie :

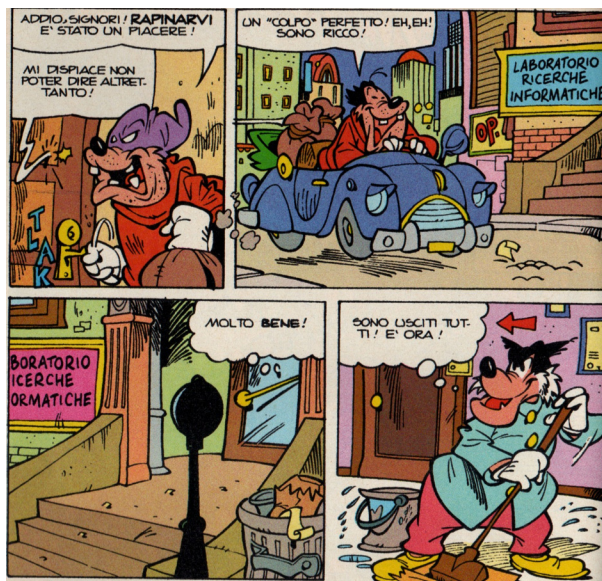


Fig. 16 : TOP 2246 1998 p. 140

Dans les JDM années Trente, on a une utilisation plus mesurée, et un emploi qui apparaît hors des bulles :

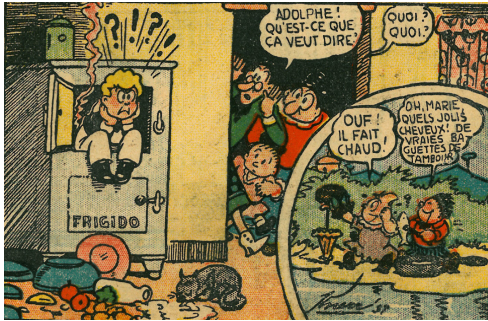


Fig. 17 : Pim-Pam-Poum JDM 139 1937 p. 5

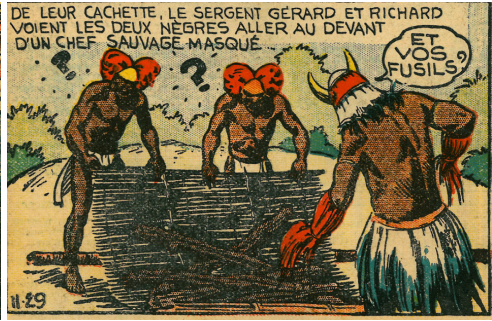


Fig. 18 : Richard le Téméraire JDM 139 1937 p. 4

On note aussi un emploi caractéristique des points de suspension au-delà de 3 :



Fig. 19 : Fuffo elefantino TOP 62 1938 p. 9



Fig. 20 : Jacques Beaunez, policier JDM 1 1934 p. 5

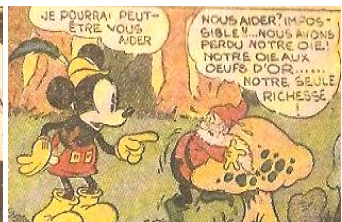


Fig. 21 : Mickey JDM 1 1934 p. 1

La comparaison de ces deux périodes historiques doit tenir compte de l'évolution des habitudes de lecture et de l'installation de codes visuels spécifiques, car l'auteur de bd cherche le confort de lecture afin de faciliter l'interprétation qu'il préconise, à l'inverse du linguiste qui produit des transcriptions en continu sans velléité de délimiter les phrases, les propositions.

Le GARS préconise une notation scrupuleuse des phénomènes de disflue, puisque ces ruptures de la linéarité syntagmatique (Blanche-Benveniste et al. 1990) sont les traces d'une élaboration linguistique liées au mode de production oral (Dister 2007). Dans les dialogues de bd, on retrouve des rendus de ces disflueces qui sont rarement retranscrites dans des textes littéraires ou de presse : les interruptions, dues à la surprise (Fig. 22 et 23), à

la gêne provoquée par l'expression d'un mensonge (Fig. 24) ou la réflexion en cours d'élaboration (Fig. 25) ; les répétitions, dues à la peur (Fig. 26 et 27), à la surprise (Fig. 28), au froid (Fig. 29), à l'essoufflement (Fig. 19 et 30), etc.

Ces phénomènes sont liés soit à la planification du discours, soit à des facteurs extralinguistiques. On trouve également des rendus de la variation de prononciation : l'allongement vocalique (Fig. 31 et 32), les pauses (Fig. 20 et 21), qui traduisent visuellement (et spatialement) les traces de l'élaboration du discours qui ne sont pas notables à l'oral du fait de la linéarité du langage.



Fig. 22 : Riri, Fifi, Loulou JDM 3125 2012 p. 30

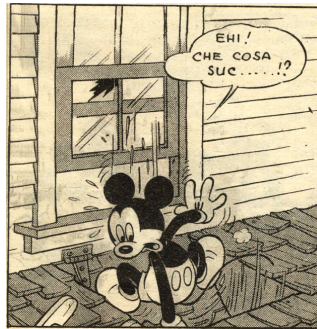


Fig. 23 : Le furie di Minnie TOP 87 1939 p. 9

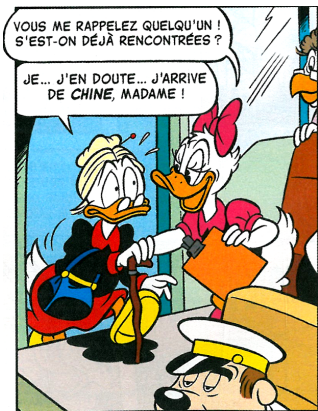


Fig. 24 : Donald JDM 3101 2011 p.23



Fig. 25 : Titeuf JDM 3117 2012 p. 18

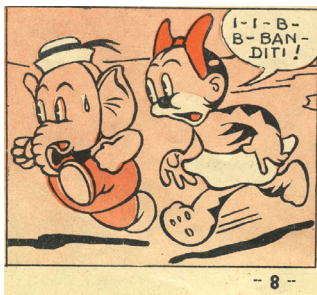


Fig. 26 : Fuffo elefantino TOP 62 1938 p. 8



Fig. 27 : Dingo JDM 3117 2012 p. 9



Fig. 28 : Dingo JDM 3117
2012 p. 10



Fig. 29 : Dingo JDM 2246
1998 p. 54



Fig. 30 : Donald JDM 3101
2011 p. 26



Fig. 31 : Fuffo elefantino 62 1938 p. 11

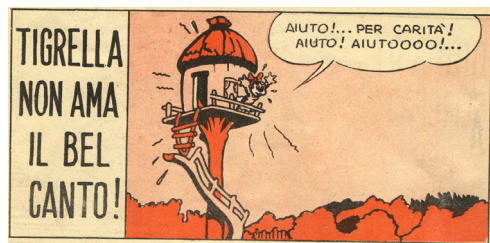


Fig. 32: Fuffo elefantino 62 1938 p. 14

Les auteurs de bd et de romans graphiques utilisent des outils de représentation de l'oral. À quel point ces représentations correspondent-elles au vécu d'une interlocution orale ? D'après Bertille Pallaud, Stéphane Rauzy & Philippe Blache (2013) du LPL (Laboratoire Parole et Langage) d'AMU, en français parlé, en dehors des suspensions simples du discours qui représentent la moitié des auto-interruptions (52 %), on observe deux catégories d'interruptions disfluentes : celles qui sont suivies d'une reprise sont les plus nombreuses (30 %) :

CM 884 *mais les euh les nanas du foyer elles étaient pas au courant*
 CM 996 *tu as des des feux d'artifices comme ça*

Celles qui sont associées à un énoncé incomplet et sont suivies d'une nouvelle construction ou d'un nouveau syntagme (18 %) :

CM 1139 Ah si mais **j'ai** // **c'est** un truc qui m'avait fait bien rire☒
CM 1198 et **je mes** fixations sont pas bien réglées

À titre de comparaison, dans un corpus de 8 n° de JDM de 1937 à 2012, nous avons relevé 59 items d'interruptions, dont seulement 23% sont de simples suspensions :

- 50 francs, cette jolie brebis?... Hum... C'est cher... Enfin, comment s'appelle-t-elle? (JDM140, 1937 : 5)
- Mouais... Je suis sûre qu'on ne dérangera personne ici ! (JDM3119, 2012 : 26)

Mais 45% de disfluences suivies d'une reprise :

- Qui a dit à ce garnement de... de venir ? Je n'ai pas besoin de lui ! (JDM144, 1937 : 5)
- Ce... C'est un truc qu'on a ou pas... (JDM3125, 2012 : 27)
- Parez à l'abordage, mes... Euh... Mes coquins ! (JDM3125, 2012 : 40)

Et 30% d'interruptions disfluentes avec un énoncé incomplet :

- Ce n'est rien, la farce... Heu ! La force était avec moi ! (JDM3101, 2011 : 12)
- Gare à la mar... Estelle ? (JDM3101, 2011 : 25)
- Non mais quel... Quel... Je préfère me taire, tiens ! Je serais capable de dire un gros mot ! (JDM3124, 2012 :25)

Les répétitions concernent un syntagme, un mot entier ou la première consonne ou syllabe, elles portent principalement sur des mots outils (76%) et parfois sur des mots pleins (24%)⁶ :

- Il est... Il est magnifique ! (JDM3124, 2012 : 39)
- Tu-tu-tu es fou ? (JDM3119, 2012 : 47)
- A-annonce à ta nouvelle f-famille que vous n'avez aucun lien de p-parenté ! (JDM3129, 2012 : 13)

⁶ 33 items de répétitions sèches (sans heu) relevés dans notre corpus de 8 JDM (1937-2012) dont 25 concernent des mots-outils et 8 des mots pleins (des substantifs : *vitamines, famille, parenté* ; des noms propres : *Daisy, Henriette, Doc* ; un adjectif : *sensible* ; un verbe à l'impératif : *annonce*).

L'allongement vocalique peut-il être comparé à une répétition consonantique ? Nous en comptons une dizaine d'items qui portent principalement sur des onomatopées, des verbes et des adjectifs :

- Beuurk ! DRIIIIIING ! (JDM3101, 2011 : 44)
- Ouiiin ! Il m'a battuuu ! (JDM3117, 2012 : 11)
- N-n'appuyez pas trop sur l'accélérateur ! Il est t-très s-sensiiible... Aaargh ! (JDM3119, 2012 : 11)

Ainsi dans nos bd, on note une sous-représentation des interruptions suspensives et une sur-représentation des interruptions disfluentes, le rapport entre les disfluences suivies d'une reprise et celles avec énoncé incomplet restant équivalent. Au CAER d'AMU nous avons un projet d'enregistrements de corpus oraux qui, en complémentarité avec l'élaboration de *corpora* de bd dans diverses langues romanes, nous permettra de réaliser des comparaisons plus fines⁷.

3. Genre textuel et niveau de langue

De ce qui précède, on peut faire pour la bd le même constat que Francesca Chiusaroli (2012 : 7) pour les sms : cette nouvelle modalité d'expression graphique introduit de nouvelles catégories pour l'écrit qui reproduit la voix et l'interaction en vis à vis, et ce faisant elle déstabilise la traditionnelle distinction des concepts de variation diamésique telle que dans la dichotomie classique écrit vs. parlé.

La différence oral-écrit a été la porte d'entrée des chercheurs du GARS. Blanche-Benveniste & Jeanjean (1987 : 11) dans un des premiers ouvrages sur la transcription des langues parlées, rappelaient qu' « assimiler le parlé au populaire c'est le retrancher du français légitime ». L'idée était de pouvoir parler de la grammaire de l'oral en se libérant des représentations que l'on en avait et en s'appuyant sur des données. Le risque inhérent à la démarche du GARS était celui de figer la distinction entre l'écrit et l'oral, et de présenter l'écrit et l'oral dans une sorte d'opposition. Par exemple, de proposer une syntaxe de l'oral déconnectée de la syntaxe de l'écrit. Les chercheurs du GARS étaient attentifs à éviter cet écueil. Ainsi, Blanche-Benveniste (2003 : 53) déclare :

Nous cherchons des moyens d'analyse valables pour la langue écrite aussi bien que pour la langue parlée [...] Nous espérons pouvoir définir des unités de mesure analogues dans les deux domaines.

⁷ <http://allsh.univ-amu.fr/caer/axe3>

L'idée est de défendre l'importance du français parlé pour la description du français tout court. La distinction écrit-oral est prise en compte mais elle n'est pas considérée comme le principal critère de variation syntaxique, elle cède même le pas devant la distinction entre un discours informel vs. cérémoniel, formel. Pour Frédéric Sabio (membre actuel du GARS, AMU, conférence orale CLAIJX juin 2014) :

On n'a jamais trouvé de construction grammaticale dont on puisse dire qu'elle est exclusivement orale. En revanche, il existe des distinctions de type formel vs. informel. Un exemple : l'étude du pronom *y*, du clitique *y*, dans son sens de renvoi à un lieu, il va se trouver avec un verbe comme *aller* ou comme *être* dans tous les genres qu'il s'agisse de genre formel ou informel :

- *le boulot on n'y va pas par plaisir on y va par obligation*

En revanche, il existe des utilisations cérémonieuses avec d'autres verbes comme *avoir* dans l'exemple :

- *je connaissais bien l'Espagne j'y avais des amis*

C'est pourtant un exemple oral.

Autres exemples d'emplois très cérémonieux sont des productions écrites d'enfants d'écoles primaires (CM2), on notera aussi l'emploi du passé simple :

- *on a un carnet de liaison donc chacun y retrace un peu le travail qui a été effectué*
- *il était une fois un loup qui avait faim et qui alla se promener pour y trouver à manger*
- *j'avancai vers l'eau et y trempa mes pieds*

Dans tous ces exemples, la dimension informel vs. formel est plus intéressante que la distinction écrit vs. oral. Le défi actuel dans l'analyse syntaxique des productions linguistiques consiste à parvenir à une grammaire des usages qui soit suffisamment fine pour permettre de distinguer ce qui revient au genre à l'intérieur de l'oral et ce qui revient au genre à l'intérieur de l'écrit.

Douglas Biber (1995) explique l'importance de la définition du genre textuel pour le réglage de certains items grammaticaux : on peut observer l'emploi fréquent de certains types de construction dans des types de texte eux-mêmes très spécifiques ; il considère que les commentaires sportifs sont un genre particulier. José Deulofeu (2000 : 271-295) a étudié les commentaires de foot qui présentent une forte concentration de relatives en emploi autonome, phénomène que l'on retrouve ailleurs mais pas avec une aussi forte concentration :

*Ferrer pour Germain qui va pouvoir centrer
Casoni qui a récupéré qui a donné sur le côté
Les Grecs qui font bien circuler le ballon (Deulofeu, 2000 : 288, 290)*

Notre objectif est de séparer ce qui revient au genre bd, de ce qui revient au niveau de langue formel vs. informel. Les bd Disney présentent l'intérêt d'une langue standard qui permet d'écarter les spécificités du niveau de langue formel vs. informel dans le marquage spatial que nous nous proposons d'étudier (Saffi, 2012), pour ne conserver que ce qui relève du genre bd. Cela nous permettra par la suite de proposer des hypothèses sur la représentation spatiale en langue standard, mais dans le genre bd.

4. Conclusion

Nous avons le projet d'examiner les représentations spatiales en discours, à travers l'étude de 4 types d'objets dans le français et l'italien écrits du JDM et de TOP : les démonstratifs, les adverbes de lieu afférents, la construction clivée *C'est que*, et le marquage des disfluences. La représentation écrite d'un discours oral dans une bd présente la caractéristique d'être incluse dans un contexte graphique qui, du point de vue cognitif, superpose les informations mimo-gestuelles apportées par le dessin des personnages, les informations visuelles permettant au lecteur de distinguer, d'une part, un discours oralisé ou pensé (forme des bulles), d'autre part, un discours de narrateur (didascalies), enfin, les informations visuelles guidant le lecteur dans son interprétation du contexte d'énonciation représenté, grâce à la taille des lettres dont l'augmentation est fonction du volume sonore, et à d'autres procédés comme les interruptions, les répétitions, l'allongement vocalique, qui sont rarement retranscrits dans des textes littéraires ou de presse, les pauses (représentées par des points de suspension) qui traduisent visuellement (et spatialement) un contexte sonore linéaire dans sa temporalité.

La bd appartient au genre des *Scritture brevi* mais elle se distingue des sms, textos et autres courriels car elle est une création artistique, elle offre donc au linguiste un écrit non spontané dont l'un des objectifs est de proposer une reconstitution du contexte d'interlocution naturel et

spontané, celle de son auteur. La bd nous offre un terrain d'étude de l'écrit à confronter avec les corpus oraux, telle une interface entre les données enregistrées d'une production orale, d'une part, la représentation que nous en avons, d'autre part.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBIERI, Daniele, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2009.
- BIBER, Douglas, *Dimensions of Register Variation*, Cambridge University Press, 1995.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, JEANJEAN, Colette, *Le français parlé, Transcription et édition*, Institut national de la langue française, Paris, Didier érudition, 1987.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Le recouvrement de la syntaxe et de la macro-syntaxe » in *Macro-syntaxe et pragmatique. L'analyse linguistique de l'oral*, SCARANO, Antonietta (dir), Università degli studi di Firenze, ed. Bulzoni, 2003, pp. 53-75.
- CHIUSAROLI, Francesca, « Scritture brevi oggi: tra convenzione e sistema » in CHIUSAROLI, Francesca, ZANZOTTO, Fabio M. (dirs), *Scritture brevi*, tome 1, Napoli, Quaderni di Linguistica Zero, 2012, p. 4-44.
- DEULOFEU, José, « Types d'énoncés et 'genres' : le cas des commentaires sportifs » in BILGER, Mireille (ed), *Corpus. Méthodologie et applications linguistiques*, Paris, Champion, 2000, p. 271-295.
- DISTER, Anne, *De la transcription à l'étiquetage morphosyntaxique. Le cas de la banque de données textuelles orales Valibel*, Thèse de doctorat, Université de Louvain, 2007.
- DOVETTO, Francesca M., « Le interiezioni tra scritto e parlato » in CHIUSAROLI, Francesca, ZANZOTTO, Fabio M. (dirs), *Scritture brevi*, tome 1, Napoli, Quaderni di Linguistica Zero, 2012, p. 90-107.
- GADET, Françoise, « La signification sociale de la variation » in *Romanistisches Jahrbuch Band 54*, 2004, 98-114.
- PALLAUD, Bertille, RAUZY, Stéphane, BLACHE, Philippe, « Auto-interruptions et disfluences en français parlé dans quatre corpus du CID (Corpus of Interactional Data) » in *TIPA Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage*, 29, 2013 : Le français parlé, <http://tipa.revues.org/466>.
- SAFFI, Sophie, « Fumetti e rappresentazione semiologica dello spazio » in MANCO, Alberto (dir), *Comunicazione e Ambiente*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2012, Parte seconda : *Comunicazione e graphic novel*, pp. 221-234.

JURONS ET INTERJECTIONS DANS L'UNIVERS DE *TINTIN* : MODIFICATIONS, ELARGISSEMENT ET REDUCTION DE SENS DANS LES TRADUCTIONS ITALIENNES

ANTONINO VELEZ¹

ABSTRACT. *Swear words and interjections in the world of Tintin: changes, enlargement and reduction of meaning in Italian translations.* Tintin is one of the best known all over the world French language comics. Even in Italy Tintin has been translated and published. Starting from a linguistic analysis on Haddock's swearwords, one of the best friend of Tintin, we will observe the Italian translations (four editions from 1965 to 2011) of the French album *Le crabe aux pinces d'or*.

Key words: *Tintin, Haddock, translation, swear words, Italy.*

REZUMAT. *Injurii și interjecții în universul lui Tintin: modificări, extinderi și restrângeri de sens în traducerile în italiană.* Tintin este una dintre cele mai cunoscute benzi desenate franceze tradusă și publicată și în Italia. Analizând lingvistic una dintre particularitățile personajului bine cunoscut din această serie, anume injuriile căpitanului Haddock, vom verifica traducerea în italiană a unui album din seriile *Tintin*. Vom efectua verificarea celor patru ediții ale albumului *Le crabe aux pinces d'or*, apărute în perioada 1965 - 2011.

Cuvinte cheie: *Tintin, Haddock, traducere, injurii, Italia*

1. Hergé, Bruxelles et la «Belgité» : ses débuts et la ligne claire

L'expression « de klare lijn », la ligne claire, a été créée en 1977 par l'illustrateur et dessinateur de bandes dessinées néerlandais Joost Swarte, à l'occasion d'une exposition de *Tintin* à Rotterdam, pour définir le style particulier d'Hergé² :

¹ Département de « Scienze Umanistiche » Université de Palerme. E-mail : antonino.velez@unipa.it

² Hergé, pseudonyme du célèbre auteur de bandes dessinées Georges Rémi, créé à partir des initiales de son nom et prénom (R.G), est né à Etterbeek en 1907, de père wallon et mère flamande. Rémi est un étudiant modèle quoiqu'un peu turbulent à la maison. En 1919 il découvre le scoutisme, d'abord laïc et ensuite catholique. Les valeurs des scouts influenceront ses œuvres et notamment le

La ligne claire est un expédient graphique qui permet de donner de l'importance aux personnes et aux choses, qu'ils se trouvent au premier plan, ou qu'ils apparaissent au second plan. C'est une façon de dessiner qui à la description privilégie d'abord la narration. (Barbieri, 1994 :261)

La ligne claire, la lisibilité s'imposera en tant que caractéristique dominante de la bande dessinée franco-belge (Sadoul, 1989 : 68). Hergé mise par conséquent sur la lisibilité et la clarté narrative, parce que la bande dessinée est avant tout une narration (Giordani, 2000).

L'auteur Belge, de par sa double filiation wallonne et flamande, se considère un « Belge synthétique » (Assouline, 1996 : 17). Georges Rémi, avec Simenon et Michaux, est l'un des meilleurs représentants de la culture belge de langue française. En 1929, l'année de la création de *Tintin*, Simenon invente le personnage de Maigret et Michaux conçoit Plume. Ce sont des héros qui s'inscrivent dans le contexte politique et social de l'époque et symbolisent la réaction de la Belgique aux événements de leur temps.

De nombreux spécialistes considèrent Hergé comme le porte-parole de la *Belgité*³. Depuis les années vingt par le terme *Belgité*, créé par Paul Nougé, grand théoricien du surréalisme en Belgique, on prône une revendication d'une identité littéraire belge totalement indépendante de la française. La *belgité* se démarque et de la littérature française et de la littérature flamande. Cette notion s'oppose à l'idée de *belgitude* (Dumont et al. 1989), le mot adopté par Claude Javeau, en 1976, pour définir l'unité culturelle entre Wallons et Flamands.

2. Les jurons de Haddock : le capitaine Haddock est-il fils de Céline ?

Dans cet article nous souhaitons en particulier nous concentrer sur le personnage du capitaine Haddock qui fait ses débuts, dans la série de *Tintin*, dans l'album *Le Crabe aux pinces d'or* (1941). Le capitaine Haddock⁴, qui deviendra le

personnage de *Tintin*. Pour le jeune Hergé ce qui compte le plus est la loyauté, l'honneur, l'honnêteté. Le créateur de *Tintin* est un garçon 'comme il faut' tout comme son personnage. Il possède un grand sens de l'humour et une imagination fertile, des atouts pour réussir. Georges Rémi dispose également d'un talent certain pour le dessin et, grâce à cette grande capacité de représentation, il va produire, sans le savoir, une nouvelle tendance dans cet art qu'on appellera par la suite la ligne claire.

³ Pour un approfondissement à ce sujet nous conseillons la consultation des *Actes* du Centre d'études sur la littérature belge de langue française de l'Université de Bologne.

⁴ L'origine de son nom d'après Philippe Goddin, l'un des meilleurs spécialistes de *Tintin*, (2003 : *Hergé, chronologie d'une œuvre - tome 4 (1939-1943)*, éd. Moulinsart) serait inspirée à partir du film franco-allemand *Le Capitaine Craddock*, de Hans Schwarz et Max de Vaucorbeil (1931) et du fait qu'Hergé aimait manger de l'aiglefin fumé, souvent appelé haddock.

meilleur ami de Tintin, est célèbre surtout pour son langage caractérisé par des injures adressées contre tous les malfaiteurs :

Haddock [...] doit incontestablement une large part de sa popularité à son répertoire d'injures, invectives et imprécations [...]. Les exégètes de l'œuvre d'Hergé en ont recensé plus de trois cents depuis sa première apparition, dans *Le Crabe aux pinces d'or* en 1941, jusqu'à sa dernière, en 1976, dans *Tintin et les Picaros* (Beaucarnot, 2014 : 108).

Les emportements verbaux de ce marin vont de pair avec son comportement démesuré dans l'absorption d'alcool et avec son courage qui le rend parfois inopportun. Haddock, quoique fidèle ami de Tintin, se révèle dans de nombreux cas une entrave pour le jeune détective plutôt qu'une aide. Son expression verbale est frétilante et corporelle. Certaines de ses insultes proviennent du dialecte bruxellois, d'autres du monde marin, d'autres encore sont inventés ou sont juste des termes décontextualisés. Hergé dédaigne la vulgarité et par conséquent les insultes de Haddock ne sont jamais des gros mots. Les gros mots, comme affirment beaucoup de dictionnaires sont assimilables à l'injure ou au juron, mais, comme le fait observer Catherine Rouayrenc (1998 : 5), il est des injures qui ne sont pas des gros mots et il y a des gros mots qui ne sont ni des jurons, ni des injures. Rares sont également les mots d'argot⁵ prononcés par Haddock. Les jurons du capitaine relèvent de la création verbale et d'une association saugrenue et bizarre de mots de contextes différents qui deviennent des épithètes légendaires. Le capitaine est « un prodigieux créateur d'images, un jongleur d'apostrophes, un maître de l'invective, un inventeur verbal, un poète » (Sadoul, 1989:242). Comme l'affirme Anna Giaufret : « La bande dessinée soulève, d'un point de vue linguistique, un certain nombre de questions extrêmement intéressantes, car elle se situe à l'intersection entre langue écrite et orale, entre médias de masse et production artistique »⁶. Les jurons du capitaine Haddock balancent entre langue écrite et langue parlée et provoquent dans le texte une sorte de roulis comme un navire agité par la mer houleuse. Les expressions employées par notre marin font partie des insultes utilisées en fonction ludique. Comme pour Céline, le jeu consiste en une concaténation ou en une création de mot-valise (Rouayrenc, 1998 : 118), ou mieux encore en une accumulation incohérente (Guiraud, 1976 : 26). Hergé, par la bouche du capitaine Haddock, nous livre des combinaisons inattendues : « Canailles !... Emplâtres !...Va-nus-

⁵ À titre d'exemple citons le mot "apache" utilisé dans une des aventures de *Tintin* dans le sens argotique de voyou (cf. Albert Algoud, *Le Haddock illustré, Op. cit.* p.19).

⁶ La Bédé québécoise : « Magasin Général », la langue entre imaginaire et représentation Anna Giaufret n° 14 - La BD francophone Publibarum http://publibarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=184.

pieds !... ...Troglodytes ! Tchouck-tchouck nougat !... »⁷. Les invectives de notre marin passent d'un banal signe de mépris comparant l'homme à une bande de chiens (de l'italien *canaglia*), et d'un simple ramolli (emplâtre) à des insultes de plus en plus originales dans un *crescendo* qui l'amène d'un synonyme de misérable (va-nus-pieds) jusqu'aux références anthropologiques (troglodytes) pour terminer dans un final pyrotechnique avec le presque incompréhensible, si ce n'étaient les recherches d'Albert Algoud, « tchouck-tchouck nougat »⁸. Ce-dernier, qui a étudié en profondeur les insultes de Haddock, définit ainsi les imprécations épiques de notre capitaine :

Haddock comme Achille, doit l'immortalité à ses formidables emportements. Plus encore que ses exploits pourtant illustres, ce sont ses coups de gueule épiques qui font de lui le plus populaire des héros de cette mythologie du XXe siècle que sont les aventures de Tintin. (...) Dans ses crises, il s'emporte sans retenue, et, en un *crescendo* immédiat, la violence de l'invective s'exaspère jusqu'au plus fort degré du délirium verbal. (Algoud, 1991 : 9)

Hergé choisit ses mots, se laissant parfois entraîner par leur sonorité exotique ou baroque, comme il l'affirme lui-même :

C'est surtout la sonorité qui me guide. Il y a des termes qui ne sont pas des injures mais qui lancés avec une certaine véhémence, ont l'air d'épouvantables insultes. Plus c'est savant, plus c'est sans réplique : « Oryctérope » !...Mettez-y le ton qu'il faut et votre adversaire ne s'en relève pas ! (Sadoul, 2003: 112)

Les invectives du capitaine sont, en effet, très particulières : elles sont bizarres, originales, jamais vulgaires. Émile Brami (2004) a récemment montré une des sources où Hergé a puisé l'idée de ces invectives : un pamphlet antisémite de Céline *Bagatelle pour un massacre* (1938), publié juste deux ans avant la parution de l'album *Le crabe aux pinces d'or*. Voici Céline :

Vampires des cavernes ! Cromagnons salaces ! Valets de cirque ! Pourchasseurs de martyrs ! Deiblers de la détresse humaine ! Bêtes délirantes assoiffées du sang démocratique ! Sous-fascistes lépreux ! (Céline, 1937 :88)

⁷ *Le crabe aux pinces d'or*, p. 37. Cet épisode fut le dernier publié en noir et blanc en 1940 dans *Le Soir Jeunesse* supplément de *Le Soir* et en couleurs en 1943 chez Casterman, la maison d'édition Franco-belge.

⁸ L'auteur affirme que : « des recherches, confirmées par une enquête menée dans les quartiers populaires de Bruxelles et de Tournai ainsi qu'à Hazebrouk, indiquent que, jusque dans les années soixante, on appelait « tchouck-tchouck » tout marchand ambulant d'origine maghrébine qui faisait du porte-à-porte. », Albert Algoud, *Le Haddock illustré, Op. cit.*, 82-83.

Et Hergé par la bouche du capitaine Haddock :

Emplâtre !... Doryfores !... Noix de coco !... Zouave !... Cannibale !...
Anthropopithèque !... Iconoclaste !...⁹

Il est vrai que le créateur de *Tintin* fut un grand ami de Léon Degrelle, fondateur du mouvement d'extrême droite Rex (association considérée en France hors-la-loi dans l'après-guerre). Degrelle en est arrivé à dire que c'était lui qui avait inspiré à Hergé le personnage de Tintin, comme le rapportait il y a vingt ans un quotidien italien reprenant les rumeurs qui couraient dans l'Hexagone à l'époque :

Così, adesso, tocca a Tintin (e, chissà, anche al fedele cagnolino Milou¹⁰), apertamente tacciato di fascismo e di connivenza con Hitler. A sostenerlo, sia pure con intenzioni lusinghiere, è un personaggio che se ne intende: Léon Degrelle, ottantacinquenne fondatore del partito fascista belga, ex ufficiale SS, condannato a morte in Francia, esiliato da quarant'anni in Spagna e autore di duecento paginette di prossima pubblicazione presso le ultraconservatrici edizioni Ogmios. Titolo, Tintin, mon ami. Capitolo primo, Tintin da Hitler. Tesi: Degrelle e il popolarissimo reporter ideato da Hergé sono la stessa persona. Perché quando Hergé si chiamava ancora Georges Rémi, si sarebbe ispirato proprio a Degrelle, come lui ex scout, come lui in forze, nel 1929, nella redazione del quotidiano cattolico *Le Vingtième Siècle*.¹¹

Comme il est tout aussi exact qu'après la Libération le nom d'Hergé apparaît dans la liste noire des collaborateurs du régime et qu'il est emprisonné. Si, d'une part, Hergé a toujours refusé l'association de Degrelle au personnage de

⁹ *Le crabe aux pinces d'or*, p. 56.

¹⁰ Sic! La journaliste utilise le nom français (Milou) pour le petit chien (bien avant la traduction de Zucca de 2011 qui l'imposera en italien) ne sachant pas, de toute évidence, qu'en italien le nom avait été adapté en Milù !

¹¹ Et maintenant c'est le tour de Tintin (et peut-être aussi de son fidèle petit chien Milou), ouvertement accusé de fascisme et de connivence avec Hitler) C'est Léon Degrelle qui soutient cette thèse, même avec des intentions séduisantes. Ce personnage sait de quoi on parle ; octogénaire, fondateur du parti fasciste Belge et ancien officier des SS condamné à mort en France, exilé depuis quarante ans en Espagne, il est l'auteur de quelques deux-cents pages parues auprès des ultraconservatrices éditions Ogmios. Son titre : *Tintin mon ami*. Chapitre premier : Tintin chez Hitler ; thèse : Degrelle et le très populaire reporter conçu par Hergé seraient la même personne. Parce qu'à l'époque où Hergé s'appelait encore Georges Rémi, il se serait inspiré à Degrelle, lui aussi ancien scout, lui aussi embauché dans la rédaction, en 1929, du quotidien catholique *Le Vingtième Siècle*- *notre traduction*), Loredana Lipperini, *La Repubblica*, 1er mars 1992, p. 29.

Tintin, il semble, d'autre part, que le héros du dessinateur Belge serait l'alter ego d'un écrivain aventurier Jean Fontenoy dont la vie est un véritable roman, lui par contre passé de l'extrême gauche à l'extrême droite¹². Il est bien possible, par conséquent, qu'Hergé en lisant Céline ait partagé partiellement l'idéologie de l'écrivain français. Les points de contact existent, et Hergé a bien tiré de Céline l'idée des insultes du capitaine Haddock. Il faut également mettre en évidence, d'après les mots de Claude Pommereau que le créateur Belge a, probablement, pris son inspiration aussi à partir des injures rares et imaginatives contenues dans les pamphlets écrits par un peintre belge né à Ostende en 1860, James Ensor :

Dans ses écrits et dans son ouvrage *Dame peinture toujours jeune*, Ensor critique avec une virulence sans pareille les architectes et les promoteurs immobiliers qui défigurent sa belle ville d'Ostende [...] « Ils sont laids à crever, ces peintres assombrés de la nuit, écumeurs, pâteurs, barbouillés de suie ou de farine [...]. Et que dire des architectes intempestifs autrement dangereux, insufflés de prétentions infinies, bourreaux niveleurs de nos sites. Vilains bourrus mâchonnant des projets enchifrenés au nom de la noble modernité ». (Pommereau, 2014 : 114-115)

Hergé, au-delà des influences que l'on peut repérer dans les invectives de notre capitaine, a su les moduler et les recréer à sa façon, et le personnage de Haddock, tout en gardant un zeste de racisme dont nous reparlerons, reste totalement séparé de la nature antisémite de la publication de Céline. Tintin et ses compagnons d'aventures prennent leurs sources idéologiques plutôt de l'esprit catholique¹³ qu'animait l'abbé Norbert Wallez et son journal *Le Petit Vingtième* qui vit les débuts de la parution de cette bande dessinée. Le langage du capitaine Haddock reste original parce que Hergé a su manipuler ses références et les rendre personnelles avant de les inoculer à ce célèbre marin avec le vice de la bouteille.

¹² Voir à ce propos le livre de Gérard Guégan, *Fontenoy ne reviendra plus*, Stock, 2011 et l'article de Jérôme Dupuis, *Jean Fontenoy, ou Tintin à la Wehrmacht*, L'Express, 25/02/2011

¹³ Dominique Cerbelaud dans son article *Le héros christique* a construit tout un parallèle entre les héros de *Tintin* et les personnages de la Bible, in *L'archipel Tintin*, Albert Algoud, Jean-Marie Apostolides, Dominique Cerbelaud, Benoît Peeters, Pierre Sterckx, « Réflexions faites », Les Impressions Nouvelles, Paris-Bruxelles, 2004, pages 34 et suivantes.

3. Les traductions italiennes¹⁴

Pour la comparaison avec les traductions italiennes nous allons prendre en considération dans notre étude, pour des raisons de brièveté, uniquement le premier volume qui voit débiter le capitaine Haddock : *Le Crabe au pincés d'or*¹⁵. Nous allons observer, dans ce neuvième volume de la série *Tintin*, toutes les invectives contenues dans cet album et les comparer aux traductions italiennes existantes¹⁶. En dépit du fait que *Tintin* en Italie n'a jamais eu un grand succès de public¹⁷, *Il granchio d'oro*, dans la Péninsule, compte quatre éditions. La plus ancienne remonte à 1965, éditions Gandus de Gênes. La seconde édition, du point de vue chronologique, cartonnée, sort en 1987 dans la collection "Grandi Eroï" éditions Comic Art de Rome¹⁸. Les deux dernières éditions, prises en considération dans notre étude, ont été publiées par Lizard en 1999 (traduction de Beppe Borselli) et Rizzoli-Lizard 2011 en (traduction de Giovanni Zucca). Dans les trois premières éditions italiennes mentionnées les textes contenus dans les bulles ne subissent pas de variations. Par conséquent ces trois éditions reproduisent la même traduction de Beppe Borselli¹⁹ de l'édition Gandus de 1965.

¹⁴ Les aventures de *Tintin* ont été publiées à plusieurs reprises sans jamais connaître une véritable réussite. En 1955 l'éditeur Vallardi de Milan fait paraître la version italienne de l'*Hebdomadaire Tintin*. Cette parution n'atteint pas les résultats espérés et par conséquent après la sortie de vingt-cinq numéros la publication va cesser l'année suivante. Le premier album italien est publié en 1961 par Cino Del Duca, éditeur lui aussi milanais. Dans les pages du journal pour les jeunes *Vitt*¹⁴, le héros de Hergé fut diffusé au début des années soixante. Puis c'est en 1965 que la maison d'édition Gandus (Milan) présente les aventures de Tintin en brochure, d'abord en vente dans les kiosques et ensuite cartonné en librairie. Dans les années quatre-vingt ce seront les éditions Comic Art de Rome qui prendront la relève de la publication de *Tintin* en Italie. Les plus récentes versions italiennes de *Tintin* (1999 et 2011), objet de notre étude, ont été publiées par Lizard et Lizard-Rizzoli de Milan.

¹⁵ Voir la bibliographie finale pour les différentes éditions.

¹⁶ *Tintin* fut traduit en Italie pour la première fois dans les années soixante par la maison d'édition de Gênes, Gandus. Au cours des années quatre-vingts la maison d'édition romaine Comic Art achète les droits de Gandus et continue la publication des albums qui n'avaient pas encore été traduits, et elle réimprime ceux qui avaient déjà été traduits sans apporter de modifications aux textes.

¹⁷ Voir à ce propos l'intéressant article de Licia Reggiani, « Tintin italien », in *Tintin, Hergé et la « Belgité »*, sous la direction de Anna Soncini Fratta, Bologna, Clueb, 1994, 111-123. Parmi les raisons exposées par Licia Reggiani dans cet article, il y a surtout l'antipathie que les Italiens nourrissaient envers son auteur taxé, à tort ou à raison, d'être un fasciste.

¹⁸ format 21,5 x 28 cm (n° 12bis).

¹⁹ Malheureusement nous n'avons retrouvé aucune information biographique sur ce traducteur sauf, à la suite d'une correspondance par mail avec la maison d'édition Gandus, qu'il était journaliste au quotidien italien de Gênes *Il Secolo XIX* au cours des années soixante.

Il faut au premier abord constater la difficulté de récupérer le nom du traducteur des premières éditions (Borselli). Son nom n'est marqué dans aucune des éditions Gandus et Lizard. C'est le signe d'une indifférence qui, jusqu'à l'orée de l'an 2000, pesait encore sur une certaine catégorie de traducteurs : les traducteurs de bandes dessinées, peut-être les parias parmi les traducteurs. Le modèle imposé par les éditeurs est que si l'auctorialité ne peut pas exister pour les traductions littéraires, elle peut encore moins être acceptée pour la traduction d'une bande dessinée, probablement destinée uniquement à des lecteurs très jeunes et pas du tout intéressés par le nom du traducteur. Cette stratégie éditoriale autorisait les éditeurs à octroyer des récompenses misérables aux traducteurs de ce genre littéraire, tout cela en faveur par contre d'un prix final du volume bas et accessible à un public jeune et large. La transparence du traducteur, pour utiliser les mots de Lawrence Venuti (2008), en ce cas était totale, le pauvre traducteur resterait un inconnu si ce n'est pour un cercle restreint de personnes qui n'étaient pas « étrangères aux travaux ». L'anonymat de la traduction réalise ainsi le semblant du double parfait, le faux par excellence, comme si Hergé s'était exprimé directement en italien. L'édition de 2011 par contre mentionne le traducteur Giovanni Zucca.

La première phase de notre étude, selon les conseils de Berman, comporte une lecture attentive des textes en italien sans les considérer comme des traductions :

La première lecture reste encore, inévitablement, celle d'une "œuvre étrangère" en français. La seconde la lit comme une traduction, ce qui implique une conversion du regard. Car, comme il a été dit, on n'est pas naturellement lecteur de traductions, on le devient. (Berman, 1995 : 65)

Au niveau du macrotexte (Hewson 2011) il n'y a pas de différences. Les dessins et le cadre graphique ont été respectés ainsi que la distribution des bandes et des bulles.

La première impression de lecture générale est que les deux traductions italiennes présentent de nombreuses dissemblances. Le texte de Beppe Borselli est très attachant de par son vocabulaire riche en jeu de mots et allusions ambiguës, un texte qui semble être cohérent tout au long de la bande dessinée. Le texte de Zucca, en général, semble moins captivant, moins vif, plus plat, le langage de Zucca aussi reste homogène tout au long de l'histoire. Quels sont les horizons des deux traducteurs comme dit Berman ? Et quelles sont les stratégies de leurs éditeurs ? À quels lecteurs s'adressent-ils ? La première traduction de Borselli date des années soixante et elle a été reproposée à plusieurs reprises jusqu'aux années quatre-vingt-dix telle quelle. Ce n'est que récemment qu'a été ressentie l'exigence de retraduire *Tintin*. Pourquoi ? Et Comment évaluer et mesurer la qualité et la pertinence d'une traduction ? D'après les *descriptive studies* de Theo

Hermans²⁰ nous allons décrire les deux traductions et les commenter sans exprimer un jugement sur la qualité de la traduction mais sur la forme, le contenu et leurs buts, et dire avec quelle dimension communicative ils ont atteint leurs objectifs. Les traductions, à travers les choix de traduction, véhiculent toujours des informations fondamentales sur les valeurs poétiques et sur les normes qui gouvernent les options adoptées par les traducteurs.

4. Comparaisons et divergences

Remarquons tout d'abord la traduction du titre de l'album qui ne varie pas au cours des différentes éditions italiennes. En Italie on a « coupé les pinces au crabe », dont le titre par métonymie : *Il granchio d'oro* (littéralement *Le crabe d'or*).

Dans *Le Crabe aux pinces d'or*²¹ l'« imprécation » la plus fréquente est une interjection, « sapristi », avec ses huit occurrences. Toutefois, « sapristi », n'est pas, pour ainsi dire, l'« insulte » préférée du capitaine Haddock car, sur huit « sapristi », aucun n'est prononcé par lui. Dans l'édition de 1999, on adapte parfois la traduction de « sapristi » aux caractéristiques de celui qui prononce cet épithète. Les Dupondt²² diront en italien « perdiana » et « diamine » (p. 3 et 4 de la traduction de Borselli) tandis que Zucca en 2011 (p. 5 et 6) utilise toujours l'expression « perdinci ». L'étymologie française du mot (corruption du mot *sacristi*²³) cadre avec la tendance, étant donné que jadis prononcer des gros mots était péché, à contourner l'interdit sans risquer les réprimandes de la loi et de Dieu. Parallèlement, on retrouve le mot Dieu caché dans les trois mots italiens dont la formation procède dans le même esprit, c'est-à-dire pouvoir jurer sans le déclarer ouvertement.

Le « sapristi » du chien Milou (p. 30 de l'édition originale) devient en italien pour Borselli, « mondo gatto » (littéralement « monde d'un chat » p. 30) et tout simplement « oh no ! » (p. 32) pour Zucca. Dans les deux cas, nous penchons pour une *transmutatio* (Delabastita, 1989) de la part des deux traducteurs. Si le « mondo gatto » de Borselli s'adresse avec son langage enfantin à un public de jeunes, le « oh no ! » de Zucca transforme une interjection plus marquée par une

²⁰ Cf. Theo Hermans, *Tre saggi sul tradurre*, a cura di Alessandra Savona, Mucchi editore, Modena, 2013.

²¹ Publié d'abord en noir et blanc du 17 octobre 1940 au 18 octobre 1941 dans les pages du *Soir jeunesse*, supplément du journal *Le Soir*, puis dans *Le Soir* lui-même. La version couleur et actuelle de l'album est parue en 1944.

²² Ainsi écrit-on leur nom quand on veut les nommer ensemble.

²³ CNRTL Atif en ligne <http://www.cnrtl.fr/definition/sapristi>.

autre neutre. Tintin se bornera comme les Dupondt à prononcer, dans les versions italiennes allant des années soixante à l'édition de 1999, l'exclamation « che diamine » et « diamine » sauf une fois, à la page 36 quand il dit « diavolo²⁴ », se démarquant de toutes les autres traductions du même mot français. Zucca, quant à lui, décide de rester fidèle toujours au même mot « perdinci ». Parmi les 'coups de gueule' les plus fréquents du capitaine dans cet album, nous retrouvons au tout début de sa rencontre avec Tintin « moussaillon ²⁵» (p. 20) avec ses variantes « de malheur, du diable » traduites en italien par « mozzo della malora²⁶ » et « brutto guastafeste ²⁷» (Borselli, 1999). Zucca (édition 2011) est toujours plus proche du texte original et il maintient dans le second cas le mot diable « diavolo d'un mozzo » (p.22). Il faut observer que Borselli introduit dans une des traductions de « moussaillon » une des caractéristiques du capitaine quand il est énervé : le bégaiement. Par conséquent, la traduction italienne de Borselli fait répéter la syllabe initiale du mot italien « mozzo » : « mo...mozzo della malora²⁸ » (p.20), créant un effet amusant. Zucca d'une façon cohérente avec sa fidélité philologique au texte laisse le balbutiement, comme en français, dans les mots qui précèdent l'imprécation (p.22) : « Se... **p-p**rovi a spegnerlo, avrai a che fare **c-con** me, mozzo della malora ! »

Borselli a tendance en général à éliminer quelques épithètes du Capitaine quand il estime que l'accumulation est trop touffue. Le langage de Haddock étant caractérisé par ces invectives, le texte italien de Borselli, du point de vue de la force expressive marque, dans ces cas-là, un léger écart stylistique par rapport au français, perd un peu de force pour ainsi dire. Ainsi à la page vingt-deux avec le trinôme « Brutes !... Canailles ! ... Lâches ! ... » devient tout simplement dans la traduction de Borselli « Canaglie !... Vigliacchi !... », tandis que Zucca (p. 24) traduit les trois invectives intégralement « Bestie ! Canaglie ! Vili ! » même s'il élimine les points de suspension²⁹. Et encore, dans un des moments de paroxysme du déferlement verbal de Haddock aux pages trente-sept et trente-huit de *Le Crabe aux pinces d'or*, on retrouve l'accumulation d'invectives mise en évidence déjà quelques lignes plus haut dans cette étude, de célinienne mémoire :

²⁴ Il faut noter que dans la version française Haddock dit à la page 34 « que diable » qui, en italien, devient par contre « che diamine », variante de cette insulte.

²⁵ Prononcé deux fois à la page 20 et une fois à la page 25.

²⁶ A la lettre « mousse du malheur ».

²⁷ A la lettre « mauvais trouble-fête »

²⁸ À la page 25 de la traduction italienne.

²⁹ Une des caractéristiques de l'édition de 2011, aux soins de Giovanni Zucca, comme nous l'avons observé, est que la traduction des coups de gueule du capitaine n'est pas suivie, en italien, par les points de suspension. Le traducteur nous a expliqué, suite à notre questionnement par courriel, qu'il a estimé que ces points représentaient un alourdissement stylistique en italien.

Canailles !... Emplâtres !...Va-nus-pieds !...Troglodytes !...Tchouck-tchouck nougat !...

Et deux phylactères plus loin :

Sauvages !... Aztèques !... Grenouilles !... Marchands de tapis !... Iconoclastes !...
(p. 37)

À la page trente-huit notre capitaine continue son délire verbal par :

Chenapans !... Ectoplasmes !... Marins d'eau douce ! ... Bachi-Bouzouks !... Zoulous !... Doryphores !... Froussard !... Macaques !... Parasites ! Moules à gaufres !...

Borselli élimine à deux reprises des mots des tirades de notre héros et il modifie aussi sensiblement leur sens dans la traduction :

Canaglie !... Cataplasmi !... Marrani ! (p. 37)

On peut donc observer la suppression de « Va-nus-pieds », « Troglodytes » et « Tchouck-tchouck nougat ». Ces invectives sont remplacées par le seul «marrani» (marranes). De plus, il change «emplâtres» par «cataplasmes» qui, en italien, est en effet synonyme de « impiastro » dans le sens figuré d'« empoté ». Le traducteur va appliquer la même réduction à la série suivante où il mettra trois invectives à la place des cinq du texte original remplaçant le « marchand de tapis » par « mau mau » :

Selvaggi !... Mau mau³⁰ !...Megatoni ! (p. 37)

Le « Mau mau », insulte typique de l'Italie du nord adressée aux travailleurs provenant des régions méridionales, qui étaient par conséquent assimilés aux noirs d'Afrique, naît au cours d'une période, les années soixante, qui n'avait pas peur d'être accusée de racisme, ne connaissait pas l'hypocrisie de certains synonymes et appelait « negretto » les rares joueurs de football de couleur dans le championnat italien. Borselli a d'ailleurs voulu en quelque sorte transférer l'image d'Hergé qui, à travers Haddock, parlait de « marchands de tapis » dans un climat qu'aujourd'hui on condamnerait de raciste. Ce n'est pas un hasard si cet album fut censuré aux Etats-Unis comme en Europe et Hergé lui-même fut obligé de changer quelques planches à partir de la version de 1946 (qui est celle adoptée en Italie pour toutes les versions italiennes). Voilà deux

³⁰ Mot dérivant d'un mouvement politique du Kenya qui a fini par devenir dans l'Italie du Nord une insulte adressé aux immigrés du Sud, synonyme de « terroni (« culs terreux »).

exemples des planches censurées ; à gauche l'originale et à droite la nouvelle version où l'on note le changement de couleur de la peau du personnage « méchant »³¹:



Hergé a reçu par la suite de nombreuses accusations de racisme : l'une des dernières par ordre chronologique concernait un de ses premiers albums *Tintin au Congo*, mis au ban plusieurs fois et tout dernièrement au Royaume-Uni en 2007.

³¹ Le immagini si trovano all'indirizzo pubblico web <http://panse.over-blog.com/article-anasthasie-et-damocles-39117440.html>. L'autore si assume tutte le responsabilità per la riproduzione delle stesse.

Quant à la page trente-huit encore une fois Borselli réduit d'une unité (9 sur 10) en italien les invectives de Haddock en éliminant « moules à gaufres » :

Furfanti !... Ectoplasmî !...Marinai d'acqua dolce !... Zulù !... Pappè molli !... Parassiti !... Infingardi !...Macachi !... Molluschi !...

Zucca reproduit à la lettre le texte français en traduisant la page trente-sept (trente-neuf dans sa traduction de 2011). Ainsi la première bulle observée en italien :

Canaglie ! Impiastri ! Straccioni ! Trogloditi ! Teste di cacao !

Et la deuxième s'enchaîne :

Selvaggi ! Aztechi ! Ranocchie ! Mercanti di tappeti ! Iconoclasti !

À la lumière de ce qu'on vient de dire sur le manque, pour ainsi dire, de « sensibilité », de la part du Capitaine Haddock (porte-parole de l'esprit d'Hergé ?) vis-à-vis des Africains, le « mercante di tappeti » de Zucca en italien aujourd'hui fait peut-être sourire et se rapproche de ce qu'on appelle le « politically correct ».

À la page suivante (quarante) il réinvente certains des 10 épithètes de la page trente-huit de l'original, interprétant correctement, selon l'explication d'Algoud³², « moules à gaufres » par « facce da ananas »³³ (faces d'ananas) et traduisant « chenapan » comme « voleur de poules » (Rubagalline) tandis que « Bachi-Bouzouks³⁴ » devient « Mammalucchi » (mamelouk ou mamelouk en français). Zucca, suivant Delabastita³⁵, cherche à traduire par « analogies culturelles » et « homologues culturelles », une stratégie qui vise à retrouver et utiliser dans la culture d'accueil un mot, un énoncé, ayant la même valeur relationnelle que la culture de départ :

Rubagalline ! Ectoplasmî ! Marinai d'acqua dolce ! Mammalucchi ! Zulù ! Dorifore ! Fifoni ! Macachi ! Parassiti ! Facce da ananas !

Zucca, par conséquent, se préoccupe de maintenir aussi l'ordre et la quantité, sans oublier la qualité, des mots en italien ; Borselli semble être intéressé à l'effet provoqué par certains mots.

³² « Dans le langage populaire (...) était l'expression qui désignait la petite vérole » Algoud, op. cit, p. 62.

³³ Rappelons, en passant, que le dictateur de Panama des années quatre-vingts Noriega était appelé en espagnol « cara de piña » (face d'ananas) pour son visage vérolé.

³⁴ « Soldat mercenaire », Algoud, op. cit., 23.

³⁵ Voir à ce propos Dirk Delabastita *There's a Double Tongue. An investigation into the translation of Shakespeare's Wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

Une des rares licences d'invention que Zucca s'octroie se situe au moment de la traduction d'un jeu de mots avec le nom propre du marchand arabe Omar ben Saalad (évidente référence en français aux homards – rappelons que le titre du volume parle d'un autre crustacé le crabe – et à la salade – avec, par-dessus le marché, l'ajout de « ben » qui, en arabe, signifie « fils de », p. 48). Le traducteur de l'édition italienne de 2011 nous propose une amusante solution, par transfert culturel, l'Omar ben Saalad se transforme en Omar ben salat (en mélangeant dialecte napolitain, références culturelles aux jeux de mots pratiqués par un comique très célèbre en Italie, Totò de Curtis, et langue italienne, ce calembour paronymique pourrait sonner, dans la langue de Molière, approximativement comme « la mer bien salée »). De toute évidence en italien on perd la référence aux homards et son jeu homonymique mais on gagne un autre jeu de mots par paronomasie avec une allusion culturelle au dialecte napolitain (omar = la mer).

Dans d'autres cas Zucca montre son auctorialité de traducteur réinventant certains épithètes pour les transposer dans la culture italienne (va-nus-pieds = straccioni ; tchouck-tchouck nougat = teste di cacao). À propos de « tchouck-tchouck nougat » dont nous avons fourni, d'après Algoud, la définition (à la note 7), il faut noter que la traduction italienne de Zucca reste toujours, comme on l'a défini précédemment, « politically correct » par rapport aux immigrés (dont la plupart sont africains) vendeurs à la sauvette qu'on appelle fréquemment aujourd'hui en Italie, non sans une volonté de se moquer de leur langage incorrect, « vu cumprà » (distorsion de l'italien signifiant « voulez-vous acheter »).

Pour terminer nous voulons signaler une autre différence importante qui démarque les traductions de Zucca de la traduction de Borselli. Le capitaine Haddock, en français, vouvoie Tintin. Borselli fait tutoyer les deux personnages dans sa version tandis que Zucca maintient le « vous » entre les deux interlocuteurs. Là aussi nous avons une approche et des buts complètement différents pour les deux traducteurs : le premier orienté vers un public jeune en pleine révolution culturelle et sociale des années soixante, attentif aux détails, et le second s'adressant à un public adulte et de collectionneurs.

5. Conclusions

En reprenant la classification proposée par Delabastita (1989) pour son analyse des traductions de films nous pouvons utiliser les six catégories répertoriées par le chercheur belge : *repetitio*, *adjectio*, *detractio*, *trasmutatio*, *substitutio* et *deletio*. La tendance traductive de Zucca est celle de la *repetitio*. Borselli, au contraire, exploite toute la vaste gamme de la classification de la *detractio* jusqu'à la *deletio*, comme nous l'avons vu à propos des jurons d'Haddock.

Dans le cas de *Le Crabe aux pinces d'or* en particulier, et plus généralement des albums de *Tintin*, les premières traductions italiennes (de Borselli) sont marquées par l'invisibilité éditoriale de leur traducteur qui est tellement transparent qu'il n'apparaît même pas dans la deuxième de couverture. La traduction de Borselli manque d'une certaine fidélité philologique à l'œuvre de l'auteur belge, mais ce n'était ni son but ni sa mission. Avec la publication de 2011 (en huit volumes cartonnées³⁶), on a pensé à un public adulte de collectionneurs et on a choisi de reprendre les traductions et de les confier à des experts de bandes dessinées et des professionnels tels que Gianfranco Gorla³⁷ et Giovanni Zucca³⁸.

Le projet du traducteur Borselli s'adresse, de toute évidence, au plus vaste public possible de lecteurs, misant surtout sur les jeunes. Borselli et Zucca, incontestablement, restent proches du texte d'Hergé avec deux finalités bien différentes et ils ont à l'esprit deux publics différents. Les deux éditions se présentent d'ailleurs de façon bien différente dans la forme et dans le prix du volume³⁹. Borselli pense à un public de jeunes qui veulent s'amuser et il renchérit parfois la part de comique en ajoutant, ici et là, des mots et des phrases, et en éliminant ce qui lui paraît superflu. Zucca a un projet philologique à accomplir, sa traduction et l'édition cartonnée plus onéreuse prouvent qu'il s'adresse à un public adulte d'amateurs et de collectionneurs qui ne cherchent pas un loisir dans la lecture de *Tintin*. Zucca maintient des mots en français et amène le lecteur vers la culture de la langue de départ. Borselli, parfois, récrée et manipule le texte en fonction de son but, pour être plus facilement compréhensible et divertissant :

-Dupont : Hallo Police? [...] nous avons réussi à découvrir une bande de trafiquants d'opium...oui [...].

Dupont: Pronto? Polizia? [...] abbiamo smascherato una banda di trafficanti d'oppio ... Si d'oppio non doppio, d'oppio! (Borselli à travers une traduction libre⁴⁰, introduit une compensation en langue italienne par le jeu de mot homonymique entre *d'oppio* – d'opium – et *doppio* – double)

³⁶ Format 25,60 x 19,60.

³⁷ Gorla a traduit *Tintin* dans une série de volumes imprimés et vendus avec le quotidien italien *La Repubblica* dans la collection « I classici del fumetto di Repubblica », 1^{ère} année, nr. 25, vendredi 8 août 2003. Dans cette édition, supervisée par Philippe Daverio, il a collaboré à la révision de la traduction.

³⁸ Je remercie la maison d'édition Lizard et notamment Mme Francesca Martucci de leur aimable collaboration.

³⁹ Sur Amazon on retrouve l'édition Lizard souple, à environ 8 euros (prix Amazon en ligne) tandis que l'édition cartonnée de 2011 se vend à plus de 14 euros.

⁴⁰ Cf Henry Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.

Dupont: pronto? Polizia? [...] abbiamo scoperto una banda di trafficanti di oppio ... sì ... esatto [...]. (Zucca)

-Serviteur : Seigneur, il y a des roumis...

Servitore: Signore ci sono due infedeli che chiedono di parlarti. (Borselli)

Servitore: Signore, due roumi⁴¹ chiedono di te. (Zucca)

-Ah! C'est vous? Et bien! J'ai failli être écrasé par cette lourde caisse!

Ah! Siete voi? Per un pelo non ho fatto la fine del topo sotto questa cassa! (Borselli introduit une image à travers une locution familière en italien *per un pelo* – raté de justesse j'allais finir mal comme un rat écrasé sous une caisse)

Ah! Siete voi? Stavo per finire stritolato. (Zucca)

En conclusion, la traduction de Borselli se révèle parfois plus amusante que l'original et compense aisément les quelques pertes contenues dans certaines parties de sa traduction (par exemple au moment de la traduction des jurons de Haddock). Borselli s'octroie la liberté de rendre plus vivant et d'actualiser un texte des années quarante qu'il estime être trop plat et banal pour un public de jeunes adolescents des années soixante, un peu rebelles et yé-yé, qui portent les cheveux longs et prônent la révolution. La version de Zucca, pour sa part, respecte son objectif sous-jacent, rester le plus possible adhérent à la forme, au style et au projet de l'original. Zucca traduit Hergé en l'an 2011 ; il n'a pas besoin d'actualiser un texte qui de toute façon resterait à des années lumière du langage et de la culture de l'hypothétique public constitué par l'actuelle génération numérique 'accro' aux jeux-vidéos. La traduction de Zucca, s'adresse à un public essentiellement adulte qui a probablement lu et apprécié *Tintin* au cours de sa jeunesse ou qui tout simplement aime et collectionne les bandes dessinées.

La production et distribution des Bédés, ainsi que leur traduction, dépend de la position sociale acquise par ce champ littéraire dans chaque pays. Comme nous avons pu le mettre en évidence au cours de cette étude, la recherche en traductologie dans le domaine des bandes dessinées devrait s'orienter également vers un domaine sociologique (Bourdieu, 1992 ; Simeoni, 1998). Le contexte social peut être un point de départ important pour expliquer pourquoi on a choisi de traduire une bande dessinée d'une certaine façon à une certaine époque.

⁴¹ "Roumi" qui dérive du latin "romanus" était un mot en usage auprès des Musulmans pour définir les Chrétiens européens. Borselli le traduit par "straniero" quand c'est Achmed qui parle, puis le traduit par "infedele" quand c'est le serveur du malhonnête Omar Ben Salaad qui annonce la visite des Dupont à son maître. Ce terme a, en effet, une acception légèrement négative, pour preuve l'exemple suivant tiré de Maupassant : « [...] Si une fille arabe se laissait toucher par un Roumi pendant le Ramadan, elle serait maudite pour toujours. » Maupassant, *Contes et nouvelles*, t. 1, Allouma, 1889, p. 1320.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- Hergé, *Le Crabe aux Pinces d'Or*, Casterman Edition, Bruxelles, 1981 édition relié. [il existe également une édition cartonné du même format chez Casterman de 1993 et une édition grand format cartonné, 32.8 x 41.8 cm, de 2011 en vente au prix amazon de 49 euros]
- Hergé, *Il Granchio d'Oro*, Rizzoli-Lizard, Milano, 1999 (traduit par Beppe Borselli).
- Hergé, *Le aventure di Tintin*, vol.4 (*Il Granchio d'Oro, La Stella Misteriosa, Il Segreto del Liocorno*), Rizzoli-Lizard, Milano, 2011 (traduit par Giovanni Zucca).

SOURCES SECONDAIRES

- ALGOUD, Albert, *Le Haddock illustré*, Casterman, Bruxelles, 1991.
- ALGOUD, Albert, *L'archipel Tintin*, Les impressions nouvelles, Paris, 2004.
- ASSOULINE, Pierre *Hergé: biographie*, Plon, Paris, 1996.
- BARBIERI, Daniela « Tintin et la ligne claire », in Anna Soncini Fratta, *Tintin, Hergé et la « Belgité »*, Bologna, Clueb, 1994.
- BARBIERI, Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano, 1991.
- BARBIERI, Daniele, *La linea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto* (a cura di), Roma, Meltemi, 2005.
- BARBIERI, Daniele; BRANZAGLIA C., «Linea chiara», *Linea Grafica* n. 4, 1989.
- BEAUCARNOT, Jean-Louis « Insultes, jurons Haddock en manie plus de 300 ! » in *L'express, Le rire de Tintin les secrets du génie comique d'Hergé*, Beaux Arts magazine, hors-série, Issy-les-Moulineaux, 2014.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1995.
- BORDONI, Carlo; Fossati Franco, *Dal feuilleton al fumetto*, Editori riuniti, Roma, 1985.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BRAMI, Emil, *Céline, Hergé et l'affaire Haddock*, Paris, Éditions Écriture, 2004
- CELINE, Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, nouvelle édition, Paris, Editons Denoël, 1937.
- COLLETTI, L., «Non si vive di soli oscar», *L'Europeo*, n. 29, 1972, ora in *L'Europeo*, n. 1-2, gennaio-febbraio 2009.
- DELABASTITA, Dirk, "Translation and mass communication : Film an TV translation as Evidence of Cultural Dynamics", *Babel*, 35;4, 1989, 193-218.
- DELABASTITA, Dirk (sous la direction de), *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester & Namur, St. Jerome Publishing/Presses Universitaires de Namur, 1997.

- DELESSE, Catherine, "Hergé et les langues étrangères", in Michel Ballard (ed.), *La traduction, contact de langues et de cultures*, Arras, Artois Presses Université, 2006.
- DELESSE, Catherine, « Le cliché par la bande : le détournement créatif du cliché dans la BD », in Paul Bensimon (ed.) *Le cliché en traduction, Palimpsestes 13*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DUMONT Hughes, Franck Christian, Ost François et de Brouwer Jean-Louis, *Belgitude et crise de l'État Belge: Actes du colloque* organisé par la Faculté de droit des Facultés universitaires Saint-Louis le 24 novembre 1988, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1989.
- FLOCH, Jean-Marie, *Une lecture de Tintin au Tibet*, Paris, P.U.F, 2002.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique*, Paris, Hachette, 1972.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *L'eloquence des images: images fixes III*, Paris, P.U.F, 1993.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Hergé ou le secret de l'image; essai sur l'univers graphique de Tintin*, Moulinsart, Bruxelles, 1999.
- GALLO C. ; BONOMI G., *Tutto cominciò con Bilbolbul*, Zevio, Perosini, 2004.
- GIORDANI, Mauro, *Alla scoperta della Bande Dessinée. Cento anni di fumetto franco-belga*, Alessandro Editore, Bologna, 2000.
- GODDIN, Philippe, *Hergé, chronologie d'une œuvre - tome 4 (1939-1943)*, éd. Moulinsart, Bruxelles, 2003.
- GROESTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, P.U.F, 1999.
- GROESTEEN, Thierry *Asterix, Barbarella & cie: histoire de la bande dessinée d'expression française*, Somogy / CNBDI, Paris, 2000.
- GROESTEEN, Thierry, *Le rire de Tintin, essai sur le comique hergéen*, Moulinsart, Bruxelles, 2006
- GROENSTEEN T., *La bande dessinée: son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira Flammarion, 2009.
- GUIRAUD, Pierre, *Les jeux de mots*, Paris, P.U.F., 1976.
- HEWSON, Lance, *An Approach to Translation Criticism*, John Benjamins, Amsterdam/ Philadelphia, 2011.
- KERCKHOVE (VAN) D., «Dossier La marque Jaune», in Le Gallo, *Le Monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Les Editions du Lombard, 2004.
- LE GALLO, Cl., *Le Monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Les éditions du Lombard, 2004.
- LOTMAN, Jurij, *La semiosfera: asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- LUINI, S. -F. *Nuvole di carta. Viaggio nel mondo del fumetto*, Edizioni Paoline, Milano, 1998.
- MOLITERNI C., MELLOTT Ph., DENNI M., *Il fumetto. Cent'anni di avventura*, Milano, Electa-Gallimard, 1996.
- PEETERS, Benoit, *La Bande Dessinée*, Dominos Flammarion, Paris, 1993.
- PEETERS, Benoit, *Hergé: fils de Tintin*, Flammarion, Paris, 2002.
- PODEUR, Josiane, *La pratica della traduzione dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Liguori, Napoli, 2000.

- POMMEREAU, Claude « James Ensor, l'ancetre belge d'Hergé et d'Haddock » in *L'express, Le rire de Tintin les secrets du génie comique d'Hergé*, Beaux Arts magazine, hors-série, Issy-les-Moulineaux, 2014.
- RENARD, Jean-Bruno, *Clefs pour la bande dessinée*, Editions Seghers, Paris, 1978.
- RESTAINO F., *Storia del fumetto. Da Yellow Kid ai manga*, Torino, Utet, 2004.
- ROSS, Allison, *The language of humour*, Routledge, London, 1998.
- ROUAYRENC, Catherine *Les gros mots*, "Que sais-je?", III éd, 1998 (I ed 1996), Paris, PUF.
- SADOUL, Numa *Entretiens avec Hergé*, Casterman, Tournai, 1989.
- SADOUL, Numa, *Tintin et moi*, Paris, Flammarion, 2003 (1^{ière} éd Casterman, Bruxelles, 1975)
- SANTARELLI, Stefano *Fare fumetti*, Dini Audino, Roma, 2003.
- SARACENI, Mauro *The language of comics*, Routledge, Manchester, 2004
- SIMEONI, Daniel « The Pivotal Status of the Translator's Habitus », *Target*, 10;1, 1998, 1-39.
- SONCINI FRATTA, A. (sous la direction) de *Tintin, Hergé et la « Belgité »*, Bologna, Clueb, 1994.
- SOUMOIS, Frederic, *Dossier Tintin*, Jacques Antoine, Bruxelles, 1987.
- VANDROMME, Pol, *Le monde de Tintin*, Gallimard, Paris, 1959.
- VELEZ, Antonino, *Giochi di parole : Dalla poesia al fumetto passando per il giallo. Saggi su Desnos, San-Antonio, Asterix*, Palermo, Herbita, 2010.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Routledge, London – New York, 2008 (2nd edition).
- ZANETTIN, F. (sous la direction de), *Comics in Translation*, St. Jerome Publishing Manchester, UK & Kinderhook (NY), 2008.
- ZANOTTO, P., *Il grande libro del fumetto*, Milano, Edizioni Paoline, 1988.

Sitografia

<http://www.actuabd.com/-Les-Amis-d-Herge-> <http://us.tintin.com/>

<http://www.afnews.net/tintin/>

http://www.lexpress.fr/culture/cinema/tintin-les-insultes-du-capitaine-haddock-expliquees_1044107.html

<http://www.lanotadeltraduttore.it/tintin.htm>

MAFALDA EN FRANCE, AU PORTUGAL ET AU BRÉSIL LA TRADUCTION DES BANDES DESSINÉES À L'ÉPREUVE DE L'IMAGE ET DE L'HUMOUR

A. COELHO FLORENT¹

ABSTRACT. *Mafalda in France, Portugal and Brazil – Picture and humour as the touchstone for comic translation.* This article is about *Mafalda*, the famous comic strip of the Argentinian cartoonist Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón's pen name). The main focus of the article is to enlighten, through the confrontation between spanish original strip and its translations into French, european Portuguese and brazilian Portuguese, the comics translation and its specific processes. How to make a stranger reader laugh by putting him inside a world as peculiar as the one of *Mafalda*, the protester ?

Keywords: *Translation Studies, comics, Spanish, Portuguese.*

REZUMAT. *Mafalda în Franța, Portugalia și Brazilia - Traducerea de benzi desenate ca probă a disponibilității de a realiza imaginea și umorul.* Articolul se concentrează asupra lui *Mafalda*, asupra celebrei călătorii a autorului argentinian de benzi desenate, a caricaturistului Quino (pseudonim al lui Joaquín Salvador Lavado Tejon). Dorim să evidențiem, prin confruntarea BD-urilor de origine, conținând texte în spaniolă, cu versiunile în limba franceză, diferențele între portugheza standard de normă europeană și portugheza braziliană, dar și procedeele implicate în traducerea BD-urilor umoristice. Întrebarea pe care ne-o punem este : Cum să fie provocat râsul unui cititor străin proiectat într-un univers marcat el însuși din punct de vedere cultural, precum cel al contestatarului *Mafalda*?

Cuvinte cheie: *studii de traducere, benzi desenate, spaniolă, portugheză.*

¹ *Adriana Coelho Florent est maître de conférences au département d'études des pays de langue portugaise à l'Université d'Aix-Marseille. Membre du CAER (Centre Aixois des langues Romanes), elle est l'auteur de nombreux articles sur représentations littéraires des stratégies de la répression et de la résistance dans le domaine lusophone, en incluant également les rapports entre texte et image, ou bien encore entre texte et chanson populaire. E-mail : adriana.florent@univ-amu.fr*

En 2014, le prestigieux prix de la Fondation *Príncipe de Asturias* de Communication et Humanités est attribué à l'auteur de bandes dessinées argentin Joaquín Salvador Lavado Tejón, plus connu sous son pseudonyme de Quino. Né en 1932 à Mendonza, à 987 kilomètres de Buenos Aires, l'auteur atteint une renommée mondiale grâce aux personnages de Mafalda et de ses amis, dont les histoires paraissent dans la presse argentine de 1964 à 1973. Commandées à son auteur pour faire la promotion détournée d'appareils électroménagers, les histoires de Mafalda se présentent sous forme de *comic strip*, c'est-à-dire d'un épisode ou gag, raconté sur une bande découpée en 3 à 5 cases, paraissant dans les journaux². En tant que genre narratif, cette forme de bande dessinée se rapproche moins du roman feuilleton que de la chronique littéraire, avec ses allusions aux événements contemporains et aux éphémérides du calendrier (Noël, vacances d'été, rentrée des classes, fête nationale, etc.). De nos jours, *Mafalda*, devenue le *comic strip* latino-américain le plus vendu dans le monde, a été publiée à des millions d'exemplaires, dans 26 idiomes.

Dans son entretien avec Quino, Lucia Iglesias Kuntz, journaliste au *Courrier de l'Unesco*, présente ainsi Mafalda et ses amis :

Mais qui est donc cette petite fille de six ans dont une place porte le nom, qui a bien failli devenir Citoyenne d'honneur de Buenos Aires et qui figure parmi les 10 Argentines les plus influentes du XXe siècle? «*Ce qui est important, ce n'est pas ce que je pense de Mafalda mais ce que Mafalda pense de moi*», disait l'écrivain Julio Cortázar en parlant de cette gamine irrévérencieuse, fan des Beatles et ennemie jurée de la soupe, qui se préoccupe de la Guerre froide et de la santé de la planète. Mafalda partage ses inquiétudes avec ses parents et son frère Guille, qui personnifie l'innocence infantile. Pour parfaire la petite bande, il ne manque que le très matérialiste Manolito qui rêve d'avoir une chaîne de supermarchés, Felipe le romantique timide qui ne veut pas aller à l'école, Miguelito le narcissique, Susanita la future bourgeoise mère de famille nombreuse, et enfin Libertad, la plus petite de toutes. «*Je l'ai dessinée ainsi parce que la liberté se fait toujours toute petite*», se souvient Quino.³

² Sur la définition de *strip*, voir T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 2001, p. 68-69.

³ Lucia Iglesias Kuntz, « Quino, l'humour en liberté », *Le Courrier de l'Unesco*, juillet/août 2000, p. 69. Julio Cortázar (1914 – 1984) est l'un des plus célèbres écrivains de ce qu'on a appelé le boom latino-américain des années soixante, qui a lancé en Espagne, puis dans le reste de l'Europe et dans le monde entier des nouvelles formes de récit venus de toute l'Amérique hispanophone. D'après Quino, cet engouement a été l'un des facteurs du succès de *Mafalda*.

Si comme dans le cas de son inspirateur nord-américain *Peanuts*⁴, *Mafalda* connaît un grand succès auprès des enfants, son humour souvent caustique et les thématiques abordées par l'auteur révèlent que le public ciblé à l'origine était celui des lecteurs adultes de la presse, comme l'indique Quino lui-même :

Les lecteurs de ces bandes dessinées [...] se souviennent peut-être de ces histoires qui traitaient de ce qui se passait en Chine, en Afrique, en Amérique latine, ou des questions reliées à la condition féminine ... par exemple lorsque Mafalda, mi-sérieuse mi-moqueuse, parlait avec sa mère, qui, aux yeux de la fillette, représentait l'élément soumis dans le cadre familial. Dans les deux cas, tant dans les histoires sur le pays du tiers-mode que dans celles qui portaient sur la condition féminine, je voulais utiliser la bande dessinée pour retourner les situations, malgré le sérieux des problèmes soulevés. Avec le temps, ces questions se sont élargies pour faire place à d'autres problèmes de l'époque, en Argentine comme ailleurs : les coups d'Etat en Amérique latine, les confrontations entre les Etats-Unis et l'Union soviétique, les Beatles, le Secrétaire général des Nations Unies, la mission Apollo XI, la fin de la guerre du Viêt-Nam, et tant d'autres événements dont parlaient Mafalda et ses amis, directement ou non. [...] J'ai toujours conçu Mafalda pour les adultes. [...] [C]haque histoire de Mafalda visait à faire une critique sociale, était pensée dans ce but. D'autre part, je dois préciser qu'aucune histoire de Mafalda n'a été censurée, alors qu'on m'a censuré plusieurs pages d'humour.⁵

En effet, la période de création de la série correspond à une série de gouvernements militaires, entrecoupées de courts moments de démocratie en Argentine⁶. Si certaines allusions échappent ainsi aux censeurs, elles peuvent également passer inaperçues aux yeux de certains traducteurs, ce qui paraît inévitable pour une œuvre traduite dans plus de trente langues.

Certes, pour sa première version en langue étrangère, parue en 1968 en Italie, l'esprit de la bande dessinée de Quino est transposé avec succès. Considérée par son auteur comme son œuvre la plus argentine, aussi bien du point de vue culturel que du point de vue linguistique, les épisodes de *Mafalda* reste très liée à son quartier, habité par la classe moyenne de Buenos Aires. Par ailleurs, outre les affinités culturelles et sociales évidentes avec les autres pays d'Amérique Latine et l'Espagne, d'autres pays du sud de l'Europe, soumis également à des régimes

⁴ Comic strip créé par le dessinateur américain Charles M. Schulz (1922-2000), dont le héros principal est Charlie Brown et son chien Snoopy.

⁵ M. Ciechanower, L. Jolicoeur, « Quino : Mafalda, enfant terrible de l'Argentine » in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 38, 1989-1990, p. 53.

⁶ En 1976, suite à la prise du pouvoir par les juntes militaires en Argentine, régime dictatorial qui va provoquer 1,5 million d'exilés pour une population d'environ 30 millions d'habitants, Joaquín Salvador Lavado Tejón s'installe à Milan, ne retournant en Argentine qu'après 1983, avec le retour de la démocratie.

autoritaires font un triomphe à la « contestataire », comme l'a surnommé Umberto Eco⁷, et en particulier la Grèce et le Portugal.

En effet, les premières traductions de l'œuvre de Quino en portugais se font en norme européenne, publiées à partir de mai 1970 par les éditions Dom Quixote de Lisbonne⁸. Au Brésil, où des exemplaires des éditions originales en espagnol circulaient depuis leur parution, les traductions paraissent seulement à partir de 1973, donc après les premières parutions en France, où elles ont diffusées par le journal *France-Soir* à partir de 1971.

À propos des traductions des histoires de Mafalda au Brésil, nous devons mentionner le cas très spécial du projet mené par les éditions *Global* en 1982. Cette maison d'édition de São Paulo, spécialisée dans les essais sur la pensée socialiste, propose à Quino de publier sous forme de volumes, avec une nouvelle traduction, l'ensemble des épisodes parus dans des journaux et revues brésiliens. Quino accepte, mais sous une condition : que son traducteur soit le cartooniste Henfil, auteur de comics trips tout aussi critiques que ceux de son confrère argentin⁹. Même si par manque de temps, la traduction est finalement confiée au journaliste Mouzar Benedito, le projet porte l'empreinte d'Henfil et présente une originalité de taille. En effet, s'insurgeant contre la « naturalisation » subie par l'œuvre lors de ses traductions portugaises et italiennes, Henfil propose une version en « portunhol », c'est-à-dire dans un mélange de portugais et d'espagnol, de façon à conserver son l'identité argentine. Ainsi, les points d'exclamations et d'interrogation inversés en début de phrase - caractéristique de la langue espagnole - sont maintenus dans le texte en portugais, tout comme des expressions telles que *bueno*, *adonde vas* et bien d'autres. Ce refus d'une traduction « naturalisée » aboutit à un exemple très particulier de « stratégie de résistance », tout à fait en accord avec les intentions du créateur de *Mafalda* et de ses deux traducteurs brésiliens¹⁰. Cependant, comme il s'agit d'une expérience singulière limitée dans le temps, nous avons choisi de présenter dans nos exemples comparatifs la version brésilienne la plus courante, publiée par les éditions Martins Fontes à partir de 1988.

⁷ En 1969, le sémiologue et romancier Umberto Eco, qui travaillait alors pour la maison d'édition Bompiani parvient à convaincre son patron de publier en italien un recueil intitulé *Mafalda la contestataria*, pour lequel il écrit une présentation intitulé « Mafalda o del rifiuto » (« Mafalda ou le refus ») (voir Quino, *Mafalda la contestataria*, Milan, Bompiani, 1969).

⁸ Jusqu'à nos jours, l'ensemble de l'œuvre de Quino continue d'être édité dans cette maison d'édition, qui ne précise pas le nom de ses traducteurs, et qui, pour certains albums, procède à des traductions à partir de la version française ou italienne. Bien que certaines œuvres de Quino en portugais se retrouvent aussi aux éditions Teorema et aux éditions Bertrand, nous avons choisi de tirer nos exemples du livre *Toda a Mafalda - da primeira à última tira*, Lisbonne, Dom Quixote, 1990, sans doute l'une des éditions les plus répandues.

⁹ Henfil, de son vrai nom Henrique de Sousa Filho (1944-1988) est un dessinateur brésilien connu pour sa résistance contre la dictature civil militaire qui régna au Brésil de 1964 à 1985.

¹⁰ Voir à ce sujet l'article très approfondi de B. Zocal da Silva, H. Pezza Cintrão, « Traduções de Mafalda no Brasil : que história é essa ? » in *9ª arte*, São Paulo, vol.2, n° 1, p. 58-71, 1er semestre 2013.

Comme on peut le voir, les différentes versions d'une bande dessinée profondément ancrée dans un contexte politique et culturel très particulier font des vignettes créées par Quino des objets de choix pour les questions les plus essentielles des études en traductologie. De fait, si comme le souligne Nadine Celotti, « la traductologie tarde à offrir une vision globale des problèmes de traduction que la bande dessinée engendre »¹¹, il n'en reste pas moins cette forme de récit particulier, faisant converger deux systèmes langagiers, le système iconique et le système linguistique, contribue à mettre en évidence les procédés mis en œuvre dans l'acte de traduire.

Parmi plusieurs exemples possibles, nous avons choisi de présenter trois séries de vignettes (Exemples 1, 2 et 3), révélant chacune des aspects différents des difficultés à surmonter pour transposer de façon convaincante la bande dessinée d'une langue à une autre.

L'exemple 1 pose l'une des questions les plus fréquentes posées par la traduction, à savoir le jeu de mots. En effet, la coïncidence entre le pronom personnel à la première personne en espagnol, *yo*, et le nom donné au jeu montré par Felipe, *yó-yó*, a peu de chances de se retrouver dans une autre langue, même d'origine latine (figure 1A). En français, le traducteur a très habilement recours à une autre homonymie, celle entre le pronom *je* et le substantif *jeu*, ce qui lui permet de faire comprendre l'exaspération de Mafalda, exprimée dans la dernière vignette (figure 1B). Dans sa version portugaise, le résultat est moins probant, puisque le jeu d'homonymies ne peut se faire que si le lecteur est prêt à admettre que Mafalda reste hispanophone, car le pronom personnel à la première personne se dit *eu* en portugais, et non *ió*, ce qui ne permet pas la confusion avec le nom du jeu, qui en portugais de norme européenne s'écrit *ió-íó* (figure 1C). Dans sa version brésilienne, en revanche, Felipe se fait traducteur lui-même, en précisant dans sa réplique « não é iô de eu » (ce n'est pas le *iô* qui veut dire *je*) (figure 1D).

Quelle que soit la solution choisie, il faut rappeler avec José Yuste Frías que la traduction de bandes dessinées implique une démarche particulière :

Pour un traducteur, le traitement du paratexte visuel est incontournable dans la traduction de la relation intersémiotique du couple texte-image. [...] [L]'image dans la traduction des BD est tout un paratexte, très précisément un péri-texte iconique.¹²

¹¹ N. Celloti, « Méditer sur la traduction des bandes dessinées : une perspective de sémiologie parallèle » in *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, n°5, éditions de l'université de Trieste, 2000. En 2012, l'auteur fait à nouveau le point sur la question, dans un article intitulée de façon significative « La bande dessinée : art reconnu, traduction méconnue » (in J. Podeur (ed.), *Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*, Napoli, Liguori, 2012, p. 1-12).

¹² J. Yuste Frias, « Traduire l'image dans les albums d'Astérix. A la recherche du pouce perdu en Hispanie » in B. Richet, *Le tour du monde d'Astérix. Actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009*, Paris, Sorbonne Nouvelle, p. 261.

On peut dire que dans ce strip, le périphrase iconique contribue justement à expliciter l'écart entre les deux termes homonymes, en mettant en scène l'objet avec lequel joue Felipe, immédiatement identifiable par les lecteurs de la plupart des pays du monde. En effet, le yo-yo, l'un des jeux les plus anciens du monde, qui aurait été utilisé dès la période néolithique comme instrument de chasse, a été remis au goût du jour en occident au début des années soixante, grâce à sa version plastique commercialisé par l'américain Donald Duncan. Ceci peut expliquer l'ignorance de Mafalda, qui prend alors connaissance de cette nouvelle mode, qu'elle va d'ailleurs déplorer dans d'autres épisodes postérieurs, comme étant un signe de décadence de la civilisation en occident.

D'autres épisodes sont d'avantage liés au contexte politique et social de l'Argentine des années soixante et soixante dix. Victime de l'autocensure généralisée chez la plupart des journalistes et des artistes à cette époque, Quino a rarement abordé de façon directe des thèmes comme la torture et la violence infligée par la répression, surtout dans la série de *Mafalda*. Cependant, l'humour noir assez en vogue chez les cartoonistes latino-américains de cette période refait parfois surface dans son œuvre, comme lorsque Mafalda demande à des travailleurs qui percent la chaussée à grands renforts de marteaux-piqueurs et de marteaux ce qu'ils prétendent faire avouer à la rue. Ce genre d'épisodes rencontre peu d'échos auprès du public français, par exemple, qui a beaucoup de mal à accepter que l'on fasse de l'humour sur le thème de la torture¹³.

Notre deuxième exemple, épisode devenu célèbre à point d'être reproduit sur des t-shirts en vente sur Internet, arrive à dissimuler de façon magistrale l'ironie percutante du message derrière l'apparente placidité de la scène.

Miguelito est un personnage apparu en février 1966, lorsque Mafalda est en vacances au bord de la mer. Un peu plus jeune que la petite fille, il se pose régulièrement des questions fondamentales sur l'homme et l'univers, comme par exemple celle de savoir si, lorsqu'on grandit, on pousse du nombril vers le ciel ou du nombril vers le sol. Face à lui, comme face à son petit frère Guille, Mafalda adopte une posture pédagogique, cherchant à lui faire percevoir la complexité des rapports de force de la façon la plus simple.

La force comique de l'épisode (Figure 2A) tient en effet à la totale maîtrise de la bande dessinée en tant que moyen d'expression. Certes, la définition lapidaire appliquée par Mafalda à la matraque du policier est magistrale dans son effet métonymique, qui transforme le représentant de l'ordre en une sorte d'artisan de la répression, cherchant à remodeler les idéologies à coups de bâton. Toutefois, le périphrase iconique ajoute ici la note d'ambiguïté capable de transformer un slogan contre la dictature en une réflexion beaucoup plus large

¹³ Sur la question des rapports entre types d'humour et diversités culturelles, voir M-D-V. Garcia, *Frontières de l'humour*, Paris, L'Harmattan, 2013.

sur les rapports entre l'ordre maintenu par l'état et les droits individuels des citoyens. En effet, Quino effectue un déplacement inattendu du point de vue vers le policier, grâce au cadrage proche de celui utilisé au cinéma, montrant ainsi le déplacement progressif du policier de gauche à droite, l'apparition puis la disparition tout aussi soudaine des deux enfants, et, surtout, en occultant le texte dans la deuxième vignette par les feuillages du décor, seulement dévoilé au lecteur lorsqu'il est repris par le policier à la dernière vignette sous forme d'interrogation. Par ce dernier procédé, impossible dans toute autre forme de texte verbo-iconique, l'auteur de *Mafalda* montre bien qu'il est l'un des maîtres du genre.

Dans sa transposition en portugais, pour cet exemple précis, l'épisode conserve la même présentation graphique que dans sa version originale, gardant ainsi le même effet de profondeur. Mais la réplique très concise de Mafalda n'est pas sans poser des problèmes. Examinons à présent la version réduite à une seule vignette, rendue populaire sur Internet (Figure 2A'), afin de nous focaliser sur la dimension linguistique de l'épisode. Les deux termes qui invitent les traducteurs à un travail créatif sont le substantif *palito*, diminutif de *palo*, c'est-à-dire *bâton*, désignant ici la matraque du policier, et le verbe *abollar* qui signifie, selon le dictionnaire Denis Maraval Pompidou, « bosseler », « cabosser ». Ajoutons pour être plus précis qu'en *lunfardo*, jargon de la pègre de Buenos Aires, *abollar* prend le sens plus grave de « blesser » ou même de « tuer ». En français (Figure 2B), Jacques Meunier choisit *bâton* pour *pallito* et *mater* pour *abollar*, propositions convenables mais peut-être moins suggestives par rapport à l'original. Quelles sont les solutions proposées dans les versions portugaises et brésiliennes par des traducteurs pour qui, dans les années soixante et soixante-dix, l'usage de la matraque fait par les policiers devaient être une situation culturelle assez familière ?

Le traducteur de norme européenne (Figure 2C) choisit de conserver le diminutif de *palo*, *pau* en portugais, bien que *pauzinho* puisse sembler un terme un peu dérisoire pour désigner une matraque, qui correspondrait plutôt au terme *cassetete* ou *cacete*¹⁴. Toujours dans cette lignée d'une traduction plutôt proche de la langue source, il propose *amolgar*, solution assez satisfaisante, puisque ce verbe, dérivé du latin vulgaire *admollicare*, « amollir », signifie à la fois « déformer », « écraser » et « donner des coups ou provoquer des contusions »¹⁵.

¹⁴ Ces deux termes, en usage au Brésil comme au Portugal, proviennent du français « cassette », et désignent de façon spécifique la matraque du policier (voir *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001).

¹⁵ Voir *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, Op. Cit.

Le verbe *amolgar* étant peu courant au Brésil, le traducteur brésilien choisit une solution métonymique (Figure 2D), en désignant la matraque par le matériau dont elle est généralement faite à partir du XX^{ème} siècle, *borracha*, c'est-à-dire le caoutchouc. Cette transposition lui permet alors d'employer un verbe différent pour transposer *abollar*, en jouant sur le sens du substantif, qui peut aussi désigner la gomme à effacer. La matraque du policier devient alors en norme brésilienne la gomme à effacer (*apagar*) les idéologies, dans une version peut-être un peu plus radicale qu'en Argentine, mais gardant toute sa puissance évocatrice des effets pratiques des régimes autoritaires.

La troisième séquence choisie se rapporte au jeu d'échecs, métaphore de la comédie humaine récurrente dans toute l'œuvre de Quino, et qui, dans les histoires de Mafalda, sert notamment à aborder le thème de la lutte des classes et du sexisme. Ainsi, lorsque Felipe, initié par son père à ce nouveau jeu, le fait découvrir à Mafalda, il se heurte à la même difficulté à laquelle le traducteur doit faire face, à savoir, la polysémie des termes appliqués aux pièces et aux règles du jeu.

Parmi de nombreux exemples de séquences construites autour d'un jeu de mots, citons celle où Felipe explique comment placer les pièces sur l'échiquier. Lorsque Mafalda apprend que les pions se placent devant le roi et la reine, contrariant ainsi la préséance hiérarchique des classes, elle croit d'abord à un lapsus de la part de Felipe, qui invoque alors l'autorité Cohérente dans sa vision politique du monde, Mafalda attribue alors cette inversion subversive à un éventuel penchant idéologique du père de Felipe. Renvoyant, dans les trois langues, aux fantassins, soldats placés en bas de la hiérarchie militaire, puisqu'ils se déplacent à pied, le terme « pions » possède cependant dans sa version originale un sens particulier qui justifie en quelque sorte la méprise de Mafalda.

En effet, *peones* désigne en espagnol d'Amérique latine, les travailleurs ruraux, vocable très connoté pour les lecteurs argentin comme pour les lecteurs brésiliens, qui devaient l'associer de façon presque automatique à la question de la réforme agraire, considérée comme la marque même de la subversion socialiste par les dictatures civil-militaires alors en place. En version brésilienne, le choix du vocable correspondant, *peões*, paraît donc aller de soi. Le traducteur portugais pouvait faire le même choix, avec peut-être un certain décalage, puisque en norme européenne, le terme correspond plus précisément au sens de « roturiers ». Dans un procédé d'adaptation assez hardi, la version française, laissant de côté la traduction littérale, préfère remplacer le terme *pions*, qui apparaît deux fois dans le strip, par *les sans-grades* et *les petits*. Si l'allusion au vers célèbre d'Edmond Rostand¹⁶ peut avoir

¹⁶ « Et nous les petits, les obscurs, les sans-grades [...] / Nous, nous ne l'étions pas, peut-être, fatigués? » (E. Rostand, *L'aiglon*, acte II, scène 9). Il s'agit de la réplique de Flambeau, ancien grognard fidèle au souvenir de Napoléon, répondant au Maréchal Marmont, qui tente de justifier son abandon auprès du fils de l'Empereur, en exil à Baden.

le statut de lieu commun dans les discours médiatique français, elle paraît pour le moins décalée dans la bouche de Felipe, plus féru des aventures de *Lone Ranger* que de classiques littéraires...¹⁷

D'autres épisodes sont plus faciles à transposer, comme celui où Mafalda attribue la montée du communisme au fait que le roi peut manger les autres pièces dans tous les sens, alors que les petits pions « sans grade » ne peuvent manger que dans certaines circonstances, ou bien celui où la reine est considérée comme une dévergondée parce qu'elle peut bouger de tous les côtés...

Ce sont cependant les exemples les moins réussis de transposition qui nous intéressent ici, car ce sont eux qui mettent en évidence l'utilité de la traductologie en tant que discipline indispensable au métier de traducteur. De fait, dans un autre exemple ayant trait au jeu d'échecs, le choix des traducteurs européens dans les versions publiées en France et au Portugal révèlent une méconnaissance étonnante de la place de l'immigration italienne en Argentine, et en particulier à Buenos Aires (Figure 3A). En effet, lors d'une étape bien plus avancée de son apprentissage, Mafalda, mise en échec par Felipe, lui demande si elle peut avoir recours à la « défense sicilienne », ouverture parmi les plus répandues chez les joueurs de tous niveaux. Si du point de vue iconographique, et notamment en ce qui concerne la variation typographique utilisée dans la troisième vignette, leurs deux versions sont calquées sur le strip original, les traducteurs français et portugais ont choisi de traduire le cri tactique de Mafalda – *Mascalzone* !, en italien dans le texte – par des insultes jugées équivalentes dans leurs langues cibles.

Glissons sur l'inadéquation du terme choisi en français, *cocu*, qui ne correspond en aucune façon au terme original en italien (Figure 3B)¹⁸. Quant au choix en portugais du terme *patife*, s'il peut servir en effet d'équivalent à *mascalzone*, il ne rend pas l'épisode plus compréhensible pour autant (Figure 3C). Ces transpositions sont d'autant plus surprenantes qu'une des règles implicites de la traduction textuelle préconise de ne pas traduire en langue cible les vocables tirés des langues autres que la langue source. Cette surprise est redoublée pour la version portugaise, car dans la très grande majorité de cas, le traducteur anonyme des éditions Dom Quixote opte pour une transposition littérale, du point de vue lexical comme du point de vue syntaxique.

On peut dès lors faire l'hypothèse que, pour un traducteur originaire du sud du Brésil, la familiarité avec la forte communauté italienne, aussi bien

¹⁷ *Lone Ranger, El Llanero Solitario* dans la version originale de *Mafalda*, cowboy masqué du Texas créé par l'écrivain américain Francis Hamilton Striker (1903-1962) dont les histoires ont été transposées en feuilleton radiophonique puis télévisé, et également en bande dessinée, comme on le voit dans les dessins de Quino.

¹⁸ *Mascalzone*, qui viendrait d'un croisement entre *maniscalco*, « paléfrener » e *scalzo*, « déchaussé », est généralement traduit par « fripouille » en français.

représentée à São Paulo qu'à Buenos Aires, tout autre choix aurait semblé incongru (Figure 3D).

Après avoir confronté des épisodes de *Mafalda* en version originale avec leurs transpositions vers le français, et vers les deux normes de langue portugaise, à quelles conclusions pouvons-nous parvenir ?

Tout d'abord, il convient de souligner encore une fois l'intérêt de ce type de corpus – des *comic strips* diffusés avec succès dans des langues différentes dans divers pays – lorsqu'on veut réfléchir sur les procédés mis en œuvre dans l'acte de traduire. En effet, cette « espèce narrative à dominante visuelle » dans la définition de Thierry Groensteen¹⁹ implique la prise en compte par le traducteur de tous les éléments iconographiques qui participent, en même temps que le texte sous forme de bulles ou de récitatif, à l'élaboration du récit. Lorsque la transposition de ce que Jose Yuste Frias appelle le paratexte échappe au traducteur, le résultat est souvent, nous l'avons vu, très insatisfaisant.

En ce qui concerne le public cible, dont la définition est un préalable indispensable à toute traduction professionnelle, l'étude des comics trips, et singulièrement de *Mafalda*, apparaît là encore comme particulièrement révélateur. En effet, on peut faire l'hypothèse que les maisons d'éditions chargées de la diffusion des historiettes argentines demandent à leurs traducteurs de s'adapter au goût du grand public, et donc d'éviter tout élément susceptible de provoquer chez lui une réaction d'étrangeté. Cependant, il s'agit également de traduire l'humour, un humour souvent caustique et basé sur un contexte socioculturel et politique parfois très précis. En comparant différentes versions, et en particulier lorsqu'il s'agit de deux normes de la même langue (portugais du Brésil et portugais de norme européenne), nous pouvons, dès lors, reconstituer l'incessant travail de négociation mené par le traducteur entre l'adaptation culturelle aux réalités de la langue cible, et la conservation de certains traits propres à la langue source, sous peine de perdre l'aspect comique de l'épisode.

En soulevant quelques questions autour de la problématique de la traduction de la bande dessinée, notre but n'était pas seulement de contribuer à une plus grande exigence dans la formation des traducteurs spécialisés. Comme souligne Frias, la critique argumentée de ce type de traduction permet également de résister à la tentation du « politiquement correct », vers laquelle un genre aussi populaire que la bande dessinée peut glisser encore plus facilement que dans le cas des traductions littéraires. En effet, si *Mafalda* rêve de devenir traductrice à l'ONU pour rétablir la paix dans le monde, elle se montre également l'adversaire résolue de la langue de bois. *¡Basta !*, comme dirait la contestataire argentine.

¹⁹ T. Groensteen, *Op. Cit.*, p. 8-14.

BIBLIOGRAPHIE

- CELOTTI, Nadine, « Méditer sur la traduction des bandes dessinées : une perspective de sémiologie parallèle », *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, n°5, éditions de l'université de Trieste, 2000.
- CELOTTI, Nadine, « La bande dessinée : art reconnu, traduction méconnue » in Josiane Podeur (ed.), *Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*, Napoli, Liguori, 2012, p. 1-12.
- CIECHANOVER, Mauricio, JOLICOEUR, Louis, « Quino : Mafalda, enfant terrible de l'Argentine » in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 38, 1989-1990, p. 52-56. (<http://id.erudit.org/iderudit/19739ac> consulté le 20/06/2014).
- GARCIA, Maria Dolores Vivero (organisatrice), *Frontières de l'humour*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 2001.
- KUNTZ, Lucia Iglesias, « Quino, l'humour en liberté », *Le Courrier de l'Unesco*, juillet/août 2000.
- QUINO, *Mafalda la contestataria*, Milan, Bompiani, 1969.
- QUINO, *La famille de Mafalda*, Paris, Glénat, 1983.
- QUINO, *Mafalda*, Tome 1, Paris, J'ai lu, 1990.
- QUINO, *Toda a Mafalda – da primeira à última tira*, Lisbonne, Dom Quixote, 1990.
- QUINO, *Toda Mafalda*, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- QUINO, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993.
- YUSTE FRIAS, José, « Traduire l'image dans les albums d'Astérix. A la recherche du pouce perdu en Hispanie », in Bertrand Richet (organisateur), *Le tour du monde d'Astérix. Actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009*, Paris, Sorbonne Nouvelle, p. 255-271.
- ZOCAL DA SILVA, Bárbara, CINTRÃO, Heloisa Pezza, « Traduções de Mafalda no Brasil : que história é essa ? » in *9ª arte*, São Paulo, vol. 2, n° 1, p. 58-71, 1er semestre 2013.

Annexes

Exemple 1 – Le jeu de yoyo

Figure 1A - *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, p. 3



Figure 1B - *Mafalda*, Paris, J'ai lu, 1990, p. 44, 45 (traduction de Jacques Meunier)



Figure 1C - *Toda a Mafalda*, da primeira à última tira, Lisboa, Dom Quixote, p. 12



Figure 1D – *Toda Mafalda*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 12
(traduction de Monica Stahel et collaborateurs)



Exemple 2 - Matraque et idéologie

Figure A - *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, p. 258



Figure A' - version pour sérigraphie



Figure B – *La famille de Mafalda*, Paris, Glénat, 1983, p. 39
(traduction de Jacques et Anne Marie Meunier)



Figure C – *Toda a Mafalda, da primeira à última tira*, Lisboa, Dom Quixote, p. 260



Figure D



Exemple 3 - La défense sicilienne

Figure A - *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, p. 34



Figure B - *Mafalda*, Tome 1, Paris, J'ai lu, 1990, p. 116, 117
(traduction de Jacques Meunier)



Figure C - *Toda a Mafalda*, da primeira à última tira, Lisboa, Dom Quixote, p. 36



Figure D - *Toda Mafalda*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 36
(traduction de Monica Stahel et collaborateurs)



MA NOI ERAVAMO DIVERSI. L'IMMAGINE DEGLI ITALIANI E DELLE COLONIE NEL FUMETTO DEL SECONDO DOPOGUERRA

ANTONELLA MAURI¹

ABSTRACT. *Not like the others. A portrait of Italians and Colonies in the comics (1946-2013).* This article try to show how Italian looks at their colonial past after World War II, and how they represents it in comics. The first part is about Natives and their image in Italy during the colonial period ; after that, we try to explain why Italians consideres themselves as « differents » and « goods » settlers. Comics are an excellent way to show this peculiar image about colonialism in Italy.

Key Words: *identity, colonial, image, native, comics*

REZUMAT. *Nu la fel ca alții. Imaginea italienilor și a Coloniilor în benzile desenate (1946-2013).* Articolul pune în evidență modul în care italienii își privesc trecutul în perioada de după al doilea Război Mondial, precum și modul în care îl reprezintă în acest gen literar. Prima parte a studiului reține imaginea nativilor în Italia în perioada colonială. Explicăm apoi de ce italienii se consideră *colonizatori diferiți și buni*. Acest gen literar, pentru care vom folosi sigla BD, este un excelent mijloc de a pune în lumină modul aparte în care italienii își percep istoria lor colonială.

Cuvinte cheie: *identitate, alteritate, imagine, colonialism, BD*

Le nostre vicende coloniali sono in genere state raccontate in maniera addolcita ed idilliaca dal sistema scolastico italiano, e non solo da quest'ultimo². In generale gli Italiani hanno ben accolto ed integrato questa immagine di « buon colonizzatore », vi sono naturalmente state delle voci discordanti, specialmente

¹ Université Lille3 Charles-de-Gaulle - UFR des LEA ; CAER Centre Aixoise d'Études Romanes (Équipe d'accueil 854). E-mail : antonella.mauri@laposte.net

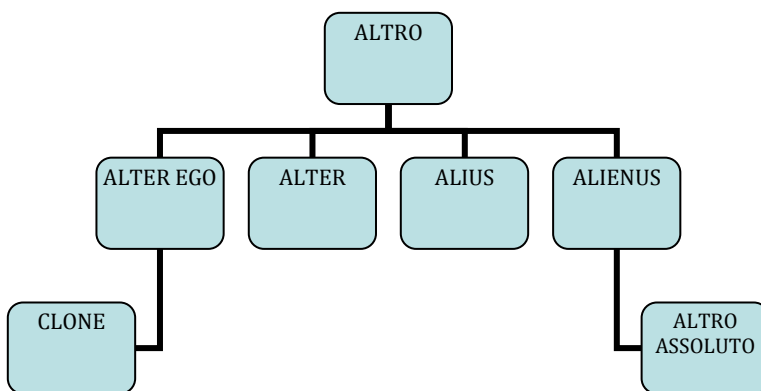
² Cf. Angelo DEL BOCA, *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Laterza, Bari 1992 e *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Neri Pozza, Vicenza 2005.

quelle degli storici, che il più delle volte vengono tuttora accolte con reticenze del tipo: « sì, ma... » (« ...ma quello era un caso più unico che raro » ; « ...ma forse hanno travisato qualcosa » ; « ...ma noi non eravamo come gli altri »). Il rifiuto di guardare in modo obiettivo la nostra storia coloniale ha ragioni molteplici e radici profonde. In parte c'è la ferma quanto generale convinzione che gli italiani sono « brava gente » per antonomasia, in parte c'è una pessima conoscenza della storia coloniale italiana –che del resto tende a venire insegnata a livello scolastico, ammesso che insegnata sia, in un modo molto superficiale e che esclude qualsiasi analisi critica. Questo è un particolare molto importante per quanto riguarda il discorso legato al fumetto, perché inquadra in un certo qual modo il lettore medio. Per quanto riguarda invece gli autori i casi sono diversi, e il fumetto è particolarmente interessante da analizzare in questo senso poiché, associando testo ed illustrazione, rinvia in modo peculiare l'immagine di sé, dell'Altro e dei fatti che l'autore vuole trasmettere al lettore. E l'autore, non essendo a sua volta immune da pregiudizi, trasmette l'immagine che ha incamerato a suo tempo e che di rado si basa su criteri storico-sociologici seri ed approfonditi. Infatti anche la quasi neutralità di uno sguardo che rifiuta la presa di posizione (« io racconto solo i fatti »), in realtà non può, per varie ragioni, essere comunque realmente neutro. Trattandosi poi di un genere (para)letterario considerato dai più come *leggero*, e che non vale la pena di essere messo in discussione come le opere letterarie di tipo classico, l'immagine viene per lo più recepita ed assorbita dal lettore in modo acritico, specie se è molto giovane. Si tenderà allora facilmente ad inglobarla fino a farla diventare pregiudizio, che per sua stessa natura si cristallizza ed è assai difficile da sradicare.

1. Alterità e immagine

Quale immagine di noi, dell'Altro e delle colonie ci si crea in Italia, dunque, e come nasce, soprattutto se la scuola evita questo discorso? Apriamo qui un inciso doveroso, sottolineando che molto spesso il discorso, pur trattato nei libri di testo, non viene affrontato dagli insegnanti per ragioni di tempo e purtuttavia nel rispetto dei programmi scolastici che sono in genere troppo densi. Il capitolo del fascismo viene affrontato solo nell'ultimo anno (di liceo come di scuole medie inferiori) ed è inserito in un programma, da affrontare in pochi mesi, che va dall'Unità d'Italia ai giorni nostri, ed è quindi difficile, per non dire impossibile, soffermarsi a lungo o in modo critico sul capitolo della storia coloniale, per quanto breve essa sia. In genere si ricorda la conquista dell'Africa Orientale nel 1936, ma soprattutto per parlare delle sanzioni contro l'Italia della Società delle Nazioni e della conseguente alleanza con la Germania di Hitler.

Da ragazzi e da bambini, alcuni italiani sentono talvolta parlare della colonizzazione in famiglia, ma il caso è sempre più raro, mentre era frequente nelle generazioni precedenti, quando genitori o nonni avevano partecipato direttamente all'avventura coloniale. I più ne sentono parlare per la prima volta in un film, alla televisione (sia sotto forma di sceneggiati che di documentari), in articoli apparsi su riviste di vario genere, in qualche libro a volte consigliato dai docenti³, e nei fumetti, appunto. In generale, si può dire che l'immagine mitizzata del colonizzatore italiano « buono » si crea fin dalla più giovane età e il più delle volte si rimane bloccati sul solito « Italiani brava gente » ovunque fossero e qualunque cose facessero. Quanto agli Altri, vi sono alcune regole che sembrano essere costanti, benché un personaggio o un'etnia possano, col tempo o a seconda dello sguardo portato su di loro, spostarsi dall'una all'altra⁴. L'immagine dell'Altro risente sempre pesantemente del fatto che la norma sia esclusivamente quella del locutore ; Affergan la definisce una « identité hétéro-référée »⁵ e si tratta infatti, per quanto ci riguarda, di una sorta di « italomorfismo », vale a dire una forma di etnocentrismo in cui l'Altro assume connotazioni diverse a seconda che la sua immagine si avvicini o si allontani dalla norma positiva che si crea a partire dal modello dell'Italiano, naturalmente idealizzato. Se accettiamo che questo modello sia valido, perlomeno nella visione stereotipata a cui facciamo riferimento, possiamo suddividere la tipologia dell'alterità in quattro categorie, che sono da considerare *cum grano salis*, ma sono generalmente applicabili a tutti gli eroi e antieroi del fumetto :



³ Caso relativamente raro, ma tutto sommato non così infrequente. In genere il testo cardine è *Tempo di Uccidere* di Ennio Flaiano, altri romanzi o racconti sul periodo coloniale spesso non vengono consigliati ai giovanissimi per ragioni diverse.

⁴ Per esempio, molto grossolanamente, si può ricordare che l'immagine del Nordafricano ha subito negli ultimi decenni una pesante evoluzione dal positivo (guerriero coraggioso) al negativo (terrorista vigliacco).

⁵ Francis AFFERGAN, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF 1987, p. 93.

Come si vede, in questo nostro schema vi sono due sottocategorie che esulano dalle forme di alterità che ci interessano per quanto riguarda il fumetto, e non solo. In effetti possiamo escludere il *Clone* e l'*Altro Assoluto*, due aberrazioni che ci portano in categorie narrative diverse da quelle che riguardano l'immagine postcoloniale. Il clone può esistere solo nel campo della fantascienza; quanto all'*Altro Assoluto*, si finisce in un contesto che potrebbe anch'esso appartenere al mondo della fantascienza, ma anche a campi più complessi, come per esempio la mistica o la metafisica. Infatti dire che l'Altro è così completamente e assolutamente *altro* che non ci sono parole per descriverlo significa che ci si trova davanti ad un fenomeno che non è più umano o terrestre, che non vi è più descrizione possibile. Siamo in quello che Rudolf Otto definiva *Ganz Andere* (*Altro Assoluto*, appunto), vale a dire l'esperienza del divino⁶, che non può essere né descritta né spiegata a chi non l'ha vissuta in prima persona, dato che manca qualsiasi termine di paragone che possa aiutare a definirla. Per quanto riguarda le altre quattro categorie, tutte opposte ad un Ego, ideale o meno, vediamo meglio cosa si intende per ognuna di esse:

- L'**Alter Ego** è evidentemente colui che è « quasi me », quindi l'alterità è al minimo: i personaggi di questo tipo sono spessissimo dei « doppi » dell'autore, i discendenti degli eroi di Salgari. E' un personaggio scollato dalla realtà, anche quando l'autore mostra l'intenzione di fargli assumere una parvenza di realismo, magari di maniera.

- L'**Alter**, in latino, è « l'Altro dei due », il punto in cui si riconosce la distanza tra se stessi e il resto del mondo: l'altro non può essere me, siamo per forza diversi. E' comunque un grado di alterità ridotto e riservato a personaggi che hanno una forte connotazione positiva. Sono positivi soprattutto in quanto « simili » e, se non italiani, facilmente identificabili con il modello italo-centrico idealizzato. La loro principale qualità è quella di essere « buoni », vale a dire, se non Occidentali, « civilizzati » e/o « utili ». Va da sé che sono « utili » al protagonista ed ai suoi simili, e nel fumetto, fino a tempi recenti, è più che raro che venga raccontata una vicenda di tipo coloniale in cui non appaiano dei bianchi o in cui costoro appaiano tutti come fellaoni. L'**Alter** che appartiene ad etnie indigene ha accettato e assorbito il modello normativo occidentale, e in questa categoria possiamo quindi inserire dei personaggi come il domestico devoto, il militare che serve fedelmente la « nuova patria », la guida coraggiosa che accompagna e protegge l'esploratore, la balia che si occupa dei « padroncini » come se fossero figli suoi, l'indigena che diventa l'amante del protagonista e si sacrifica fedelmente per lui, che si tratti di lasciarlo partire per sempre o di dare la vita per salvare la sua... A questa categoria appartengono, naturalmente, anche i personaggi occidentali amici, compagni o sodali del protagonista, italiani o stranieri.

⁶ Rudolf OTTO, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Gotha, Klotz 1923.

- *L'Alius* è un « altro rispetto a molti », il che implica un maggior grado di estraneità. *L'Alius* non è più un *altro* solo rispetto all'individuo, ma si oppone al *Noi*, al gruppo culturale, nazionale o politico cui appartiene il protagonista. In questo gruppo vi sono gli Occidentali con cui il protagonista non ha rapporti idilliaci, a causa di divergenze politiche o culturali o di carattere, ma che tuttavia non fanno parte della categoria dei « cattivi », dei nemici. Possono essere degli avversari, ma leali e con i quali si mantiene un rapporto di rispetto, se non addirittura di ammirazione. *L'Alius*, qualora sia un indigeno, pur non essendo ancora veramente « civilizzato » è comunque spesso l'anticamera dell'*Alter*: alla base, è « buono », e quindi anche « civilizzabile » o « quasi civile ». *L'Alius* è sempre un personaggio in qualche modo utile o in ogni caso fondamentalmente positivo; il suo problema principale è che, troppo attaccato alla sua cultura d'origine o non ancora sufficientemente impregnato di quella occidentale, mantiene un alto grado di imprevedibilità e di estraneità. Per alcuni di loro il cammino verso la « civilizzazione » è solo all'inizio, potrebbe continuare o interrompersi a seconda delle circostanze, trasformandoli in *Alter*, mantenendo lo *status quo* dell'*Alius* o portandoli verso una radicalizzazione del comportamento che li avvicinerà invece all'*Alienus*. Non a caso i personaggi « civilizzabili » sono spesso gli stessi che nel caso precedente, con delle sfumature diverse: l'amante, piccola selvaggia che la vita con l'Occidentale trasformerà; il soldato coraggioso e forte che ha però ha ancora atteggiamenti sanguinari e crudeli; il « buon selvaggio » che si comporta talvolta in modo brutale o poco ortodosso perché ignaro dei « veri valori » che gli saranno inculcati dal colono, dall'esploratore, dal missionario... Vi sono in questa categoria anche i personaggi che non intendono essere civilizzati da nessuno, perché troppo orgogliosi del loro retaggio e delle loro tradizioni. Questo atteggiamento viene accettato, ma solo se si riconosce che la cultura e/o la classe sociale a cui appartengono possiede valori tenuti in considerazione anche in Italia, quali lealtà, coraggio, sobrietà, generosità, eccetera. Si tratta quindi quasi sempre di appartenenti ad un'élite locale: il principe beduino, il maharaja indiano, il pascià turco, il mandarino cinese, il « saggio », il « capo »... Esclusi da queste eccezioni, almeno fino agli anni Ottanta, la maggior parte dei Neri: nessuna cultura dell'Africa nera veniva infatti riconosciuta come abbastanza importante da consentire il rifiuto di quella d'importazione. Troviamo, come già detto, delle eccezioni nel fumetto più tardivo, come nella sapiente presa in giro del mondo occidentale e delle sue certezze in *Il tesoro degli Imbala*⁷ di Bacilieri⁸ e Mescola⁹.

⁷ Il fumetto è apparso contemporaneamente in Italia e in Francia nel 1986 (in *A Suivre* e in *Corto Maltese*) e racconta una storia insolita, come insolita è la fisionomia e il carattere dei personaggi. Nani, giovane disoccupato veneziano, scopre che suo padre (che lui credeva uno zio) è morto e gli ha lasciato un tesoro da recuperare in Africa, vicino al lago Kiwu. Nani approfitta del fatto che proprio in quel momento il sergente Berto (un "reclutatore" fascistoide, vera caricatura del cretino militarista e colonialista) sta cercando dei mercenari per combattere in Congo e parte per Stanleyville con lui ed altri giovani. Ben presto Nani lascia le truppe mercenarie e si avventura nel cuore del paese. Qui, dopo varie vicende e incontri straordinari, finirà col ritrovare il padre che non era affatto morto.

Nani, il protagonista, non è un vero mercenario e non gli importa nulla delle colonie o della politica, è in Congo per sete di avventura. Si ritrova in un paese in preda al caos postcoloniale, in una posizione ambigua (mercenario per difetto) ma non ha nessun pregiudizio nei confronti delle popolazioni locali, con cui ha anzi un miglior rapporto che con i colleghi mercenari, e non considera affatto con disprezzo la cultura locale. Nelle due vignette che vediamo sopra, per esempio, c'è la comica discussione tra lo stregone Susina e Nani¹⁰, che gli aveva chiesto, sbalordito, come avesse potuto fare in modo che l'amuleto (il rorò) che aveva al collo divenisse rovente al punto che se lo era dovuto strappare di dosso; la conclusione di Susina sul fatto che in Occidente si usino le macchine invece della magia perché sono « più evoluti » non manca di sale: gli Imbala conoscono l'Occidente e gli Occidentali, e si saprà poco dopo che il principe ereditario -assente- sta studiando ingegneria in un'università americana.



⁸ Paolo BACILIERI (Verona 1965) è un disegnatore diplomato presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Ha collaborato con Milo Manara e con diversi altri fumettisti.

⁹ Franco MESCOLA (Venezia 1938), pittore e cultore di arti marziali, ha scritto i testi di questo fumetto. Nell'introduzione pubblicata da *Corto Maltese* ricorda un'esperienza personale simile a quella di Nani: da giovane, impregnato di letture di Conrad e Stevenson, viene avvicinato da un "reclutatore" e parte per l'Africa come mercenario per sete di avventura. Ma, per vari contrattempi e ragioni, non potrà spingersi oltre Tangeri e le Canarie, costretto a fare mestieri improvvisati di tutti i tipi, tranne quello del mercenario, per sopravvivere e pagarsi il biglietto di ritorno in Italia.

¹⁰ *Il tesoro degli Imbala*, in *Corto Maltese* n° 6, anno VI, Milano Libri Edizioni, Milano 1988, p. 73.

- *L'Alienus* è lo « straniero », « l'estraneo », il nemico. E' lo specchio deformante dell'Italiano ideale, porta in sé tutte le tare ed i difetti. Questo vale per le etnie non occidentali come per i nemici occidentali i cui valori si oppongono radicalmente all'ideologia del protagonista. La dominante è spesso politica, ma ne fanno parte anche la componente religiosa, caratteriale o culturale. *L'Alienus* non ha praticamente nulla in comune con l'Ego, e con lui si condivide solo la fisiologia e, in parte, l'anatomia (l'estraneità può infatti aumentare se *l'Alienus* è dell'altro sesso del protagonista).



Qui troviamo i « cattivi »: il cannibale; lo stregone che offre sacrifici umani alle sue divinità -in senso lato, questo ruolo può essere giocato anche dai nemici occidentali là dove la divinità sia l'ideologia (imperialismo compreso) e/o il suo rappresentante in terra (Hitler, Stalin, Mussolini, gli Inglesi, un ideologo inventato...); i corruttori; i traditori; il combattente senza scrupoli, senza morale e senza pietà (guerriero indigeno, mercenario, militare...); eccetera. Queste figure possono essere assai interessanti e complesse nel fumetto d'autore, mentre sono quasi sempre stereotipate e senza sfumature, al punto da essere caricaturali, nei fumetti di largo consumo e destinati ad un pubblico di bocca buona. Chiaramente, nei fumetti d'autore vari ruoli sono giocati anche dai colonizzati, così in *Vanghe Dancale*¹¹ di Hugo Pratt¹², Ibrahim, uno dei protagonisti, è somalo ma rifiuta ogni

¹¹ *Vanghe Dancale* fa parte della serie *Gli Scorpioni del Deserto*. La storia si svolge nel deserto della Somalia durante la Seconda Guerra Mondiale. Koinsky, ufficiale dell'esercito britannico, arriva al fortino di Dire Dawa, presidiato da truppe di ascari comandate da Mario, ufficiale italiano un po'

connivenza con traditori o personaggi vigliacchi e sleali¹³: l'ascaro, suo sottoposto, che ha assassinato il comandante italiano cerca di sollecitare una complicità di razza: i Bianchi sono i nemici, loro sono Africani, quindi dovrebbero allearsi... Ma Ibrahim lo sgozza senza esitare, sottolineando che, non avendo « mai mangiato » con lui, non è suo amico e che il fatto di essere entrambi Africani « non basta »

1. 2. La nuova immagine

Abbiamo visto che l'alterità negativa può riguardare anche gli avversari occidentali del protagonista, il che non è una vera e propria novità se consideriamo il fumetto degli anni Trenta e Quaranta, dove il colonizzatore francese o britannico (soprattutto costui) veniva ridicolizzato in ogni modo possibile, in modo da opporlo all'italiano. L'Italiano naturalmente era sempre « bello » secondo i canoni fascisti¹⁴, quindi bruno, robusto e spesso assai somigliante a Mussolini. Trattandosi di fumetti destinati a bambini ed adolescenti, per stigmatizzare gli altri si faceva leva su particolari fisici che rendevano « brutto » e/o ridicolo il personaggio: basso e con un'abbondante pancetta ; altissimo e allampanato ; con un goffo nasone ; con i capelli rossi e molte lentiggini (all'epoca considerati segno di grande bruttezza e anche di cattiveria); orbo o miope con delle lenti a fondo di bottiglia... Anche l'abbigliamento coloniale altrui veniva

svitato ; il solo altro italiano rimasto è il medico. Mario ha un'amante somala, la bellissima Kismet, concupita da uno dei sottoufficiali, Amedh. L'arrivo di Koïnsky, che vuole trattare la resa per conto degli inglesi e viene invece considerato un prigioniero da Mario, farà esplodere le tensioni. Amedh, dopo aver invano cercato di convincere il suo superiore Ibrahim ad arrendersi, finisce con l'uccidere Mario e pugnalerà involontariamente a morte Kismet mentre tenta di salvare il suo amante. Il dottore si suiciderà con una bomba a mano per non cadere nelle mani dei danicali, alleati degli inglesi. L'esplosione provoca la morte di Ibrahim, di Amedh e di molti soldati. Koïnsky assiste senza poter intervenire e alla fine se ne va lasciando il forte in mano agli ascari sopravvissuti.

¹² Hugo PRATT, (Rimini 15 giugno 1927 – Losanna, 20 agosto 1995) è considerato il più grande fumettista italiano di tutti i tempi. Fino al 1943 ha vissuto in varie zone dell'Africa Orientale Italiana, dove il padre faceva parte della polizia militare. Al suo ritorno in Italia si era arruolato tra i giovani della Repubblica Sociale Italiana di Salò, per poi emigrare in Argentina nel dopoguerra. Questa parte della sua biografia è stata in genere accuratamente taciuta fino a tempi molto recenti, benché Pratt non ne avesse mai fatto mistero. Nel dopoguerra Pratt ha sempre evitato qualsiasi tipo di discorso politico, sia nelle interviste che nella sua opera, ma gli sono spesso state attribuite idee di sinistra, forse dovute al fatto che ha pubblicato spesso su delle riviste che erano connotate in questo senso (*Linus* in particolare). Pratt, così come non ha mai nascosto il suo passato di giovane fascista, non ha mai smentito, ma nemmeno confermato, nessun tipo di impegno politico. Ha vissuto a lungo in Argentina, in Brasile e in Gran Bretagna, oltre che a Venezia. Insieme all'Africa, questi luoghi appaiono tutti nelle sue storie.

¹³ *Vanghe dancale*, in *Alter Alter* n° 7, anno VIII, Milano Libri Edizioni, Milano 1981, p. 24.

¹⁴ Cf. per esempio Daniela CALANCA *Miti e riti balneari nell'Italia fascista*, in *Storia e Futuro*, rivista di storia e storiografia online n° 16, Marzo 2008.

ridicolizzato, prendendo pesantemente in giro i pantaloni corti dei britannici¹⁵, i kilt delle truppe scozzesi, il basco francese, eccetera. Per quanto riguarda gli indigeni, il discorso è lo stesso : gli *Alienus* sono bruttissimi, vestiti con gonnellini di paglia o con accessori improbabili quanto ridicoli (la sveglia al collo e l'osso nel naso del « selvaggio »; le scarpe gialle e le camicie sgargianti dell'Africano mal occidentalizzato), spesso sono seminudi, espressione di grande barbarie nella società italiana di quel tempo. Anche l'*Alter* o l'*Alius* possono indossare accessori o abiti che siano ridicoli per i canoni occidentali, ma la presa in giro è decisamente più bonaria. Ma c'è di più: in genere gli abitanti delle colonie italiane, salvo quando si trattasse di ribelli, sono raffigurati con abiti molto eleganti (tuniche, mantelli, *sciamma* portati come toghe, turbanti, eccetera ; e nessuna nudità o seminudità) e con dei lineamenti fini e delicati. Questo corrisponde in parte ad una realtà fisica (etiopi e libici non hanno fisionomie negroidi) e culturale, ma anche ad una volontà più o meno conscia di insinuare -lombrosianamente quanto subdolamente- che l'opera civilizzatrice dell'Italia arrivava a modificare anche il fisico in senso positivo, naturalmente sempre secondo i canoni dell'etnocentrismo occidentale.



La novità del fumetto postcoloniale risiede per prima cosa nel fatto che non si sente più necessariamente il bisogno di caratterizzare in modo caricaturale il nemico, né di rendere aitante il protagonista italiano; e questo vale anche per le storie destinate ai più giovani. Molto spesso i più grandi autori sembrano voler ribaltare di proposito i cliché, per esempio in *Vanghe Dancale* Mario¹⁶ è un ometto

brutto, grasso, anzianotto, sudato, con il nasone e i capelli rossicci, un po' svitato e con manie ridicole, comprese quelle di passare le giornate a cantare brani d'opera e di portare una sciarpa bianca di lana nel calore insopportabile del deserto per « proteggersi la voce ». Il fisico e il carattere, positivo o negativo, non corrispondono in molti altri casi, e comunque è difficile nel fumetto d'autore trovare caratteri a tutto tondo: anche i quattro protagonisti del fumetto di Attilio

¹⁵ Ricordiamo che in Italia, all'epoca, i pantaloni corti erano riservati ai bambini ed ai ragazzini. Il primo paio di pantaloni lunghi era il segno che si era infine diventati adulti, e che un adulto si mostrasse in short al di fuori di un preciso contesto sportivo (tennis, atletica leggera, calcio...) era giudicato sommamente ridicolo.

¹⁶ Lo si vede, morente, nella seconda delle sei vignette che illustrano il precedente paragrafo.

Micheluzzi¹⁷, *Bab-el-Mandeb*¹⁸ lo dimostrano. Miccoli, « l'anarchico di cattivo carattere » non è certo un adone e, appunto, ha un gran caratteraccio pur essendo anche coraggioso, intelligente, generoso. Il suo amico e complice, l'inglese Cushing, è invece un bell'uomo; ma anche lui, pur essendo coraggioso e leale, ha parecchi difetti, tra cui una buona dose di snobismo e un carattere non proprio dei migliori. Quella che rappresenta il caso più straordinario in questo fumetto è però una donna, la ricca aristocratica Lilian Woodam-Kelly. Eccentrica viaggiatrice inglese nel più classico stile avventuroso, si unisce ai tre dopo un incidente da lei provocato, insistendo nel volerli seguire nonostante le reticenze di Miccoli¹⁹. Bella in modo delicato, bionda, ben educata e cosmopolita, innamorata dell'Italia e della sua cultura, all'inizio sembra un personaggio assolutamente positivo, ma si scoprirà ben presto che ha grossi difetti e soprattutto idee decisamente imbarazzanti. Fanatica sostenitrice di Mussolini, Lilian è certa che tutti gli Italiani siano fascisti convinti o che debbano diventarlo, e si mette perfino a predicare il suo credo a Miccoli. Un pesante gioco di equivoci si crea dopo il suo arrivo, anche per via di Cushing che si finge un ufficiale per far colpo su di lei, iniziando un flirt che disturba la missione e infastidisce Miccoli. Quanto a Kekmat, la « piccola danzatrice (del ventre) egiziana », sembrerebbe incarnare uno dei più classici stereotipi orientaleggianti, conditi da abbondanti dosi di sensualità, esotismo da

¹⁷ Attilio MICHELUZZI, (Umago (Istria), 11 agosto 1930 - Napoli, 20 settembre 1990). Architetto di formazione, ha vissuto e lavorato a lungo in Libia prima di esserne espulso nel 1972, dopo l'avvento di Gheddaffi. Molte delle sue storie hanno come sfondo il Medio Oriente, il Nordafrica, la Russia nel momento della rivoluzione d'Ottobre e l'Asia.

¹⁸ Realizzato in anteprima per la rivista *Corto Maltese* nel 1986, ha ricevuto il gran premio del fumetto ad Angoulême. È un racconto complesso che mischia realtà storica e personaggi di fantasia, e si svolge tra l'Egitto e l'Etiopia nel 1935, poco prima dell'invasione italiana. Ad Alessandria, l'anarchico Libertario Miccoli, la sua amante egiziana, la danzatrice Kekmat Fahme (che, scoprirà un Miccoli sbalordito dopo alcuni incidenti, lavora per l'Intelligence Service) e il sergente britannico Peter Cushing decidono di rubare due autoblindo inglesi e di consegnarle ai guerriglieri del Negus per aiutarli a combattere i fascisti. Cushing diserta dopo aver rubato i veicoli nel deposito del suo reggimento, e i tre partono nel cuore della notte. In pieno deserto si scontrano con l'auto di Lady Lilian Woodham-Kelly, che si aggrega alla spedizione. Vi sono molti personaggi storici autentici, le cui vicende si intrecciano con quelle dei personaggi creati da Micheluzzi, come il cartografo Vittorio Simeone, o Tito Minniti, aviatore sopravvissuto alla caduta durante un volo di ricognizione, che verrà castrato e decapitato dagli Abissini (il fatto è storico) sotto gli occhi inorriditi dei protagonisti e del loro amico Babitcheff. **Babitcheff**, mulatto di madre abissina e di padre russo è un altro personaggio reale, comandante dell'aviazione etiopica. La storia finisce in modo amaro, ognuno va per la sua strada senza aver potuto cambiare nulla né aver salvato nessuno: Miccoli e Kekmat tornano ad Alessandria, Cushing rimane ad Addis Abeba a lavorare per il Negus, Lilian si trasferisce in Italia dove diventa l'amante di un diplomatico fascista. Le due autoblindo abbandonate, una dopo un bombardamento e l'altra dopo un guasto, rimangono ad arrugginire inutilmente nella savana.

¹⁹ *Bab-el-Mandeb*, in *Corto Maltese* n° 4, anno V, Milano Libri Edizioni, Milano 1986, p. 94.

quattro soldi e lusso di paccottiglia. La sua bellezza vistosa di bruna estroversa ed opulenta contrasta in modo stridente con il fascino algido, raffinato e nordico di Lilian, e Micheluzzi avrebbe potuto relegarla ad un ruolo puramente decorativo, ma anche qui i cliché sono stati rovesciati. Completamente diverse dal punto di vista fisico, le due donne lo sono anche da quello morale: l'Egiziana, che considera la danza un mestiere come un altro per sbarcare il lunario, è colta, lucidamente consapevole di quello che succede nel mondo e sa valutare le persone per quello che valgono; mentre la lady britannica, nonostante le sue arie intellettuali, è una snob (quando viene a sapere che Cushing è « solo » un sergente, reagisce in modo isterico, mettendo a rischio la sua vita e quella dei suoi compagni), superficiale, viziata e stupidamente fanatica di un fascismo di cui non ha capito assolutamente nulla, convinta com'è che l'ideologia mussoliniana sia la giusta continuazione delle glorie dell'Impero Romano e dei fasti del Rinascimento, e che rappresenti degnamente l'arte e il « genio » italiani nel mondo.



Anche l'indigeno viene rappresentato in modo nuovo, sia nel fisico che nel carattere che, talvolta, nel modo di esprimersi, salvo se il fumetto è di tipo comico, ma in questo caso la caricatura riguarda

ogni personaggio e ci si serve per forza di cose anche degli stereotipi. Gli Imbala di Bacilieri e Mescola sono caricaturali nell'aspetto (non mancano né i labbroni né gli abiti e gli accessori incongrui, dalla vestaglia ornata di cigno di Susina alla cravatta del re), ma, come abbiamo visto per il dialogo tra Nani e Susina, sono tutt'altro che sprovvisti o stupidi. Nani, benché abbia con loro un rapporto alla pari e senza condiscendenza, è comunque imbevuto, al suo arrivo in Africa, di stereotipi e di preconcetti sul continente nero. Particolarmente divertente è il suo primo contatto con gli Imbala, quando cerca di farsi passare per l'inviato del dio locale, Rorò, e usa dei modi e un linguaggio da colono in terra di conquista. Immediatamente rimesso al suo posto dalle risate di tutta la tribù e dagli sftòt del re²⁰, Nani non se la prende e finisce anche lui per riderci sopra. Siamo certo in presenza di un personaggio atipico, ma ritroviamo qui un carattere che è

²⁰ *Il tesoro degli Imbala*, in *Corto Maltese* n° 6, anno VI, Milano Libri Edizioni, Milano 1988, p. 72.

costantemente attribuito all'Italiano « brava persona », cioè la capacità di accettare che gli indigeni ridano di lui. Ciò significa essere in grado di relazionarsi in un modo assolutamente paritario con le popolazioni locali e sottintende, in moltissimi casi (non in questo), che un altro Occidentale non avrebbe mai tollearato un atteggiamento simile da parte di chi è in qualche modo « inferiore » alla sua cultura se non alla sua razza. Nemmeno Miccoli se la prende quando la sua amante egiziana, in collera o con tenerezza, lo chiama « maledetto Macaroni »: le risponde in modo paritario, apostrofandola con un « chiappe di burro » che la dice lunga sul loro rapporto, lontanissimo sia dal « sì, Buana » e dalla cieca adorazione della classica amante indigena, che dalla paternalistica condiscendenza del Buana nei suoi confronti. Miccoli reagisce però malissimo quando un membro dell'amministrazione britannica lo apostrofa dandogli del « Caporetto », sottolineando in tal modo un altro carattere costante dell'immagine dell'Italiano « diverso »: se costui accetta un rapporto paritario con gli indigeni, non lo accetta con gli altri colonizzatori da cui vuole distinguersi. Chiaramente, ciò avviene nell'idealizzazione del rapporto coloniale e postcoloniale tra indigeni, altri colonizzatori e Italiani, ma fa precisamente parte dello stereotipo che in Italia si ha dell'Italiano in colonia. Nella realtà, ben difficilmente un Italiano avrebbe accettato di farsi prendere in giro da un indigeno, fosse pure il capotibù, o avrebbe preso a pugni, come Miccoli, un funzionario britannico o francese reo di averlo trattato con disprezzo, a meno di avere una personalità eccezionale, il che non è la norma. Ma, nell'immaginario collettivo, lo è diventata.

Tornando un momento sull'immagine dei nativi, per quanto riguarda i fumetti « seri », che siano o meno d'autore, non si vedono quasi più Africani con dei labbroni che coprono mezzo volto, l'anello al naso e un osso infilato nello chignon; o Cinesi con il codino, le unghie lunghe e affilate come pugnali e le braccia conserte infilate nelle maniche; o Arabi col turbante alto come una torre e le babbucce a punta ricurva. L'immagine dell'Altro, quale che sia, tende infine ad essere coerente con la realtà oggettiva e a lasciare un po' da parte gli stereotipi più grossolani.

2. Le storie coloniali

Riguardo al fumetto in generale, possiamo dire brevemente che in Italia nasce agli inizi del Novecento come genere per bambini e ragazzi, e rimane tale fino agli anni Sessanta. E' a questo punto che incominciano ad essere pubblicati i fumetti d'autore e anche quelli (di qualità buona, media o scadente) destinati ad un pubblico adulto, tra cui quelli polizieschi, horror, erotici, eccetera. Il soggetto della colonizzazione è inizialmente evitato o ignorato, complici anche la scarsità di

pubblicazioni nell'immediato dopoguerra, il fatto che di colonie non ce n'erano più, né non si pensava che ai giovanissimi potesse interessare il problema del rientro degli Italiani nelle ex-colonie²¹ o la triste storia recente che tutti avevano vissuto sulla loro pelle. A questo si aggiungono altri fattori quali l'inevitabile coda di paglia post-coloniale che rendeva difficile trovare il tono giusto, unita al desiderio degli editori di non toccare temi scottanti che rischiavano di avere effetti negativi sulle vendite.

A partire dalla fine degli anni Sessanta si cominciano a vedere le prime storie in cui si parla delle colonie italiane. Fatto curioso, a cui è difficile dare una spiegazione, la Libia rimane un soggetto relativamente tabù, la stragrande maggioranza delle storie a sfondo coloniale si svolgono nell'A.O.I (Africa Orientale Italiana) oppure nelle colonie altrui. L'universo coloniale è inoltre un soggetto poco evocato nei fumetti per i più giovani, soprattutto quelli « non d'autore », che pure comprendono spesso storie -didattiche o avventurose- sulle varie guerre del secolo scorso. Questo a differenza del fumetto più antico, specialmente quello degli anni Trenta, dove la conquista delle « nuove terre d'oltremare » e il mondo coloniale apparivano costantemente anche nelle storie destinate ai più piccini. Chiaro che stiamo parlando di una stampa che, anche se non propriamente di regime²², doveva comunque allinearsi con le direttive del Minculpop e che non vi erano, ai tempi, sentimenti di colpa o crisi di coscienza all'idea di andare a conquistare e di annettere un altro paese, né tantomeno si teneva conto che chi apparteneva ad un'altra cultura e/o a un'altra razza non aveva nessuna necessità né voglia di essere « civilizzato ».

²¹ Pur avendo perduto le sue colonie, l'Italia ha mantenuto a lungo una forte presenza sia in Libia che nell'Africa Orientale. Nel primo dopoguerra, molti ex-coloni che erano rimpatriati durante il conflitto tornarono in Africa, senza che ci fossero veti da parte delle autorità Alleate o locali (re Idriss Ben Senussi in Libia e il Negus Hailé Selassié in A.O.). Molti se ne andarono dalla Libia dopo la dichiarazione di indipendenza (primissimi anni '50) ma molti rimasero fino al colpo di stato di Muḥammad Gheddafi nel 1969. Più lunga la presenza in A.O., dove gli Italiani furono inspiegabilmente protetti dal re spodestato da Mussolini, Hailé Selassié, e rimasero indisturbati fino alla sua caduta, nel 1974. A quel punto dovettero rimpatriare tutti, perdendo ogni proprietà. In Africa Orientale, data la lunga permanenza e i rapporti con la popolazione locale, assai più promiscui che in Libia, esisteva anche il problema dei mulatti, quasi tutti di padre italiano e madre indigena, problema che si è aggravato con la partenza degli italiani ed è stato ricordato in diverse opere letterarie, ma pochissimo nel fumetto. In alcuni fumetti vi sono dei mulatti, come Babitcheff o la Teresa di *Massaua*, ma il problema della loro identità o delle loro difficoltà specifiche non viene affrontato in queste storie.

²² I principali giornali a fumetti dell'epoca erano *Il Corriere dei Piccoli*; *Il Piccolo Avventuroso* e *Topolino* (che pubblicava fumetti di diverso tipo, e non solo i Disney); *L'Avventuroso*; *L'Audace*; *Giungla!*; *Il Vittorioso*. Quest'ultimo, di matrice cattolica, era il meno politicizzato, ma non poteva fare nessun discorso di tipo anti- (-regime, -colonie, ecc.), ma molto probabilmente né l'editore né i redattori ne sentivano l'esigenza, visto che le scelte erano allineate su quelle delle altre riviste.

Ammettere che anche chi appartiene a un'altra etnia, cultura o società è una persona a parte intera, con gli stessi diritti e la stessa dignità di qualsiasi occidentale, è un'idea che non sfiora nessuno (o quasi) in Europa fino al secondo dopoguerra.

Le storie moderne che riguardano mondo coloniale nel fumetto italiano possono dividersi in tre tipologie :

2.1. Le storie neutrali

Si tratta di un racconto storico dove l'autore evita di esprimere il proprio giudizio, e cerca di limitarsi a raccontare i fatti. In realtà il giudizio traspare ugualmente, ed inevitabilmente, nel modo di narrare la vicenda e di rappresentare colonizzatori e colonizzati. Questa visione neutrale riguarda talvolta il fumetto d'autore, anche di grandissimi disegnatori come Dino Battaglia²³, Sergio Toppi²⁴, Attilio Micheluzzi, Hugo Pratt, mentre non vi sono esempi del



genere nel fumetto per adulti di tipo medio-basso, di qualsiasi genere. E' invece la forma più frequente nei fumetti destinati ai giovani, d'altro canto non bisogna dimenticare che molti dei fumetti di grandi autori, anche quelli appena citati, si rivolgono spesso ad un pubblico vasto ed eterogeneo, giovanissimi compresi²⁵.

²³ Dino BATTAGLIA (Venezia, 1 agosto 1923 – Milano, 4 ottobre 1983) comincia a lavorare nel 1945 con Pratt. Ha pubblicato soprattutto su riviste: *Il Vittorioso*; *Il Corriere dei Piccoli* e *Il Corriere dei Ragazzi* (spesso su sceneggiature dello scrittore Mino Milani); *Sgt. Kirk*; *Il Giornalino*.

²⁴ Sergio TOPPI, (Milano, 11 ottobre 1932 – Milano, 21 agosto 2012), è considerato uno dei maggiori illustratori e fumettisti italiani. Coltissimo, la storia e la letteratura sono sempre state sue fonti di ispirazione. Prediligeva la forma breve e autoconclusiva, una specie di novella a fumetti, e non amava creare personaggi attorno a cui ruotasse un ciclo. Nonostante le ricerche, non è stato possibile appurare se avesse o meno legami di parentela con il celebre illustratore e fumettista della casa editrice fiorentina Nerbini, Giove TOPPI (Ancona 1889- Firenze 1942) che fu il primo disegnatore italiano di Topolino (con lo pseudonimo di Stop), oltre ad aver illustrato una quantità incalcolabile di romanzi e racconti esotico-coloniali durante il Ventennio.

²⁵ Pratt al suo ritorno in Italia negli anni '60 pubblicò a lungo sul *Corriere dei Piccoli* e in seguito sul *Corriere dei Ragazzi* e su altre riviste per giovanissimi storie d'avventura e di guerra (*Una ballata del Mare Salato*; *Il sergente Kirk*; alcuni episodi degli *Scorpioni del deserto...*), e adattamenti di romanzi d'avventura per ragazzi (*L'Isola del Tesoro*; *Anna nella giungla...*)

Ma anche le storie di autori meno conosciuti di norma sono ottimamente disegnate e con una trama coerente, anche se spesso risentono (a differenza di quelle d'autore) di un atteggiamento didattico che le rende talvolta meno avvincenti.

Alcune storie d'autore raccontano in modo neutro la storia coloniale italiana servendosi della vicenda storica come sfondo, peraltro ben documentato e perfettamente coerente, di una vicenda più personale. Per esempio in *Massaua*²⁶, di Nives²⁷ e Franco Ressa²⁸, la storia della mulatta Teresa, figlia di una nobile indigena e di un ufficiale prussiano, si integra perfettamente nelle vicende coloniali. Il fumetto comincia con una storia dell'Abissinia nel XIX° secolo fino agli anni intorno al 1880, periodo in cui si svolge la vicenda. La storia viene raccontata nel 1936 dalla ormai vecchia Teresa a dei piccoli italiani, figli di coloni, che sono andati a rifugiarsi nel suo giardino per sfuggire all'ennesima sfilata fascista. Molto interessante il modo in cui l'alterità di Teresa è percepita durante il breve periodo che passa in Italia, nel paesino piemontese del vecchio marito²⁹; mentre sembra che in Africa nessuno faccia caso al fatto che è mulatta. Questo andare e venire della storia tra epoche diverse, e probabilmente anche la più giovane età degli autori rispetto a quella di Pratt o Micheluzzi, permette più facilmente di evitare ogni giudizio viscerale e di mantenere un tono distaccato e neutrale riguardo alle vicende italiane in Africa.

2.2. *L'Italiano « contro »*

E' il tipo di fumetto in cui il protagonista è contro la colonizzazione e i colonizzatori. Storia politicamente corretta ma, inevitabilmente, abbastanza scollata dalla realtà se ambientata negli anni precedenti alla seconda guerra mondiale. Tant'è che questo tipo di eroe, in genere solitario, è sempre un personaggio eccezionale sia per cultura che per scelte politiche, come Miccoli. In

²⁶ Pubblicata nel 1987 da *Corto Maltese*, è la storia di Teresa, nobildonna (*uoizerò*) etiope, figlia di un'indigena e di un militare tedesco. Teresa, sposatasi per insistenza della madre con un vecchio falegname italiano che lei chiama "papà Naretti", dopo un breve soggiorno in Italia torna Etiopia col marito. Costui, paterno e tollerante, lascia che la giovane moglie sfoghi la sua esuberanza come e con chi vuole. La vicenda dell'amore di Teresa per Balfour, rinnegato e mercenario alcolizzato, ma coraggioso ed aitante, si svolge sullo sfondo storico dei primi tentativi di conquista italiana in A.O., nel XIX° secolo.

²⁷ Sorella del più celebre Milo Manara, NIVES è una disegnatrice quotata quanto discreta. Ha pubblicato diverse storie quasi sempre sceneggiate da Franco Ressa.

²⁸ Franco RESSA (Torino 1954), architetto e professore universitario, ha iniziato la sua collaborazione con Nives allo scopo di usare il fumetto come veicolo di insegnamento storico. Hanno esordito con *La Storia del Piemonte a fumetti* pubblicata dal quotidiano *La Stampa* di Torino.

²⁹ *Massaua*, in *Corto Maltese* n° 9, anno V, Milano Libri Edizioni, Milano 1987, p. 79.

questo caso l'alterità negativa è quella dei « cattivi Occidentali » e degli Italiani favorevoli alle colonie (e quindi della stragrande maggioranza) piuttosto che quella degli indigeni. Non è la sola norma, naturalmente: gli indigeni che collaborano con i « cattivi » sono degli *Alienus*, e comunque troviamo diverse tipologie in ogni gruppo etnico. Nel fumetto per giovani, didattico o meno, così come nella maggior parte di quelli per adulti che non siano d'autore, i caratteri sono stereotipati, i personaggi hanno connotazioni fortemente manichee, tutto nero o tutto bianco, e i protagonisti sono improbabili personaggi puri e duri, senza macchia e senza paura, insopportabilmente perfetti³⁰.

Nel fumetto d'autore i personaggi sono complessi e non si lasciano quasi mai inquadrare in un'unica categoria, lo abbiamo già visto a proposito di *Bab-el-Mandeb* e di *Vanghe Dancale*. L'alterità non è comunque più una questione razziale o etnica, e lo si vede chiaramente nelle storie di cui abbiamo parlato finora, ma è insita nella differenza (o nell'affinità) di carattere, punti di vista, scopi, orientamento politico, filosofia di vita, ecc. tra il protagonista e gli altri personaggi.



Nella vignetta in cui Teresa appare accanto al militare siciliano³¹, è evidente che l'alterità negativa è quella dell'Italiano, ma con questo non si vuole dire che è lei che incarna l'Ego, dato che Teresa è di colore, ma è italiana per matrimonio, per mentalità, per lingua e per comportamento, al punto che ci si dimentica della sue origini: il soldato non viene percepito come un razzista, ma piuttosto come un maschilista e infatti il « paese mio » da lui evocato non è l'Italia ma il suo paesino in Sicilia, dove le donne stanno « al loro

³⁰ Possiamo mettere in questa categoria alcuni dei più celebri eroi della Bonelli, come Tex Willer o Zagor, in alcune delle loro innumerevoli quanto improbabili avventure.

³¹ *Massaua*, in *Corto Maltese* n° 9, anno V, Milano Libri Edizioni, Milano 1987, p. 81.

posto ». Teresa non è percepita come un'Africana classica, che certamente a quell'epoca stava altrettanto « al suo posto » che una Siciliana, ma come una donna emancipata e cosmopolita, ciò che in effetti è. Questo permette di non soffermarsi sul suo ruolo in quanto figlia, moglie e amante di colonizzatori, ma di guardare unicamente alle vicende storiche.

2.3. A favore della colonizzazione italiana

Fumetto totalmente o parzialmente a favore dei colonizzatori italiani. Non esistono, a mia conoscenza, fumetti italiani che inneggino in qualsiasi modo alla colonizzazione in generale, o a quella di altri paesi europei: se ne parla, ma in modo neutro o negativo, come abbiamo già visto. Mostrare come « buona » la colonizzazione italiana può sembrare strano da parte di grandi autori, o di disegnatori apolitici o che comunque non creavano fumetti per pubblicazioni di estrema destra. Tuttavia anche grandissimi autori, come Pratt, hanno pubblicato storie che insistono sull'immagine degli « italiani brava gente ». Non si tratta, almeno per Pratt e altri grandi autori del fumetto, di sostenere l'idea dell'inferiorità dei nativi (il che è invece la regola nei fumetti di bassa qualità,), ma di portare nella loro opera una visione del mondo coloniale che, almeno in parte, è falsata dalla loro esperienza personale, ma in parte viene da un'intima convinzione legata a varie ragioni. Il discorso è complesso, e questo sguardo indulgente dipende da alcuni fattori già evocati e da altri che vale la pena di esaminare in dettaglio.

Il fumetto è interessante perché, considerato fino a tempi recentissimi un sottogenere, una forma minore di espressione, ha potuto fare ciò che nessun testo letterario o giornalistico si poteva permettere: esprimere il punto di vista popolare senza censure. Lasciando da parte la letteratura, fino a poco tempo fa qualsiasi articolo o saggio non doveva né poteva tenere conto di questa visione che gli Italiani « non intellettuali », se vogliamo, avevano delle loro colonie, a meno di essere politicamente all'estrema destra e quindi di fare anche un discorso disonesto e negazionista (i crimini commessi in Libia e in A.O.I. sono indiscutibili ed innegabili). Diciamo intanto che l'idea positiva che gli Italiani si sono fatti di loro stessi come colonizzatori « diversi » risponde, benché solo in parte, ad una verità storica: la storia coloniale italiana è molto più tardiva di quella di altre nazioni, avviene in un'epoca in cui comincia a nascere una presa di coscienza di tipo antropologico, una nuova visione del mondo e dell'Altro. Benché non ancora paritaria, l'immagine dell'Altro tende ad allontanarsi dall'ideologia ottocentesca di tipo più retrogrado, quella che dava una giustificazione « scientifica » (meglio, scienziata) alle teorie razziali che mettevano in cima alla scala dell'evoluzione e dei valori la razza bianca e tutte le altre sotto, molto sotto; fino a considerare dei

subumani coloro che non appartenevano alla razza eletta³². Intendiamoci, non stiamo dicendo che queste teorie fossero realmente messe in discussione in Italia nei primi decenni del secolo scorso, tuttavia cominciava a sorgere qualche dubbio sul fatto che Neri e scimmie fossero più o meno allo stesso livello evolutivo e che non fosse possibile « migliorare », aiutare l'evoluzione di chi apparteneva ad una razza o a una cultura « inferiore ». Erano invece ormai in voga delle teorie positiviste che credevano nella necessità di aiutare questo miglioramento e vedevano nella presenza del Bianco (« superiore » per antonomasia) un fattore indispensabile di civilizzazione per i paesi « arretrati ». Ovviamente, coloro che al governo promuovevano la colonizzazione non erano certo mossi da alti ideali, di questo o di altro genere, ma molti coloni e cittadini italiani credevano sinceramente a questa missione civilizzatrice, che appariva quasi un dovere, faceva parte del famoso fardello dell'uomo bianco.

Quanto al comportamento degli Italiani nelle loro colonie e in quelle altrui, potrebbe anche essere vero che l'atteggiamento nei confronti degli indigeni sia stato diverso da quello anglo-francese, vuoi per le ragioni di cui sopra; vuoi perché il livello culturale ed economico di partenza dei coloni italiani era mediamente molto più basso di quello anglo-francese, e quindi c'era una spinta a sentirsi più vicini agli altri « poveri cristi »; vuoi per una mancanza di cultura coloniale e di conoscenza della cultura locale, che spingeva a fraternizzare con tutti gli indigeni, indipendentemente dal fatto che costoro fossero delle persone per bene e non dei disonesti come talora inevitabilmente capitava (e, per via dell'ingenuità e delle lacune del colono, ciò non veniva compreso se non a danno fatto); vuoi per una volontà cosciente di differenziarsi dagli altri colonizzatori, dimostrando così di essere più « buoni », quindi più degni di fiducia e più adatti, magari, a sostituirli... Tutto questo non cancella né attenua le atrocità e gli orrori delle guerre coloniali e della colonizzazione; spiega però, almeno in parte, l'idea addolcita ed idilliaca che rimane in Italia del colono italiano.

Parlando di *Massaua* abbiamo già detto che l'età degli autori può entrare in questo gioco, ma conta molto anche l'ambiente e il tipo di educazione ricevuta: chi è nato « dopo » e non è vissuto in ambienti nostalgici, ha per forza di cose un altro approccio all'immagine del mondo coloniale, molto più distaccato anche se

³² Chiaramente, è da questa visione dell'umanità che nascono le teorie razziste abbracciate dal nazismo e anche da molti colonizzatori. Il discorso è estremamente complesso, ma si può riassumere, succintamente dicendo che in Italia erano molto seguite le teorie lombrosiane (cf. *L'uomo bianco e l'uomo di colore*, 1871) che vedevano nello stretto contatto tra razze « superiori » ed « inferiori », così come in un ambiente armonioso, un buon clima e una buona educazione, un'ovvia spinta verso l'alto dei suddetti « inferiori ». Lombroso, contrariamente a quanto molti credono, vedeva come possibile e, a termine, perfino inevitabile un'uguaglianza razziale dove l'ambiente sia favorevole allo sviluppo fisico e psichico degli individui.

non scevro dal rischio di una visione manichea (tutto nero, insomma; anziché tutto bianco). Rimane che è molto difficile cambiare opinione su se stessi, e quando l'opinione è positiva e addolcisce la pillola di un passato amaro e colpevolizzante, la cosa è ancora più dura. Questa idea è riprodotta e riassunta in modo perfetto in una vignetta di Pratt, con cui possiamo concludere il discorso. Ibrahim rimprovera Amedh che gli ha proposto di arrendersi agli Inglesi, e dopo avergli dato dello stupido, gli spiega che si illude se pensa che costoro lo tratteranno meglio. E gli ricorda³³: « Ascolta, Amedh, ho fatto il soldato con i Turchi da giovanetto e quelli ti disprezzavano, ti rubavano le donne e ti trattavano come un cane... Ho fatto il soldato con gli Inglesi che ti disprezzavano, non ti rubavano le donne, ma ti trattavano come un cavallo. E infine con gli Italiani che ti insultano, qualche volta ti rubano le donne, ma ti trattano come un uomo... »



³³ Vanghe Dancale, in *Alter Alter* n° 7, anno VIII, Milano Libri Edizioni, Milano 1981, p. 28.

BIBLIOGRAFIA

- AFFERGAN, Francis, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF 1987.
BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil 1966.
BONO, Gianni, *Guida al fumetto italiano*, Milano, Epierre, 2003.
CARABBA, Claudio, *Il fascismo a fumetti*, Firenze, Guaraldi 1973.
COLIN, Mariella, *L'Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italienne*, Presses Universitaires de Caen, 2003.
DEL BOCA, Angelo, *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Laterza, Bari 1992.
DEL BOCA, Angelo, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Neri Pozza, Vicenza 2005.
GENOVESE, Renato, *L'avventurosa storia del fumetto italiano*, Roma, Castelvechi, 2009.
MAGRI, Véronique, *Le discours sur l'Autre*, Paris, Honoré Champion 1995.
MAURI, Antonella, *L'image de l'Autre dans la littérature exotique et coloniale italienne (1919-1935)*, Sarrebruck, EUI 2011.
MICHELUZZI, Attilio, *Bab-el-Mandeb*, Milano, Rizzoli 1987.
OTTO, Rudolf, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Gotha, Klotz 1923.
PRATT, Hugo, *Vanghe Dancale*, Roma, Lizard Edizioni 2002.
RUSCIO, Alain, *Le credo de l'homme blanc* ; Bruxelles, Editions Complexe 1996.
SAÏD, Edward, *Orientalism : Western conceptions of the Orient*, London, Penguin 1975.
SURDICH, Francesco, *Dal nostro agli altri mondi : immagini e stereotipi dell'alterità* ; in *Archivio Storico Italiano* 151, Firenze, Olschki 1993, pp. 912-986.

Riviste

- Alter Alter*, Milano, Milano Libri (1974-1986).
Corto Maltese, Milano, Milano Libri (1983-1993).
Linus, Milano, Baldini & Castoldi Dalai (precedentemente Rizzoli, 1965-2013).

EXPRESSIONS IDIOMATIQUES ET REFERENCE SPATIALE DANS LE DISCOURS DE MICKEY

VIRGINIA LO BRANO¹

ABSTRACT. *Idiomatic expressions and spatial reference in the speech of Mickey.* This research is aimed at describing the meanings of idiom elements that play an important role in idiom interpretation and use by raising the question of various nonliteral forms within the particular context of the comic strip of Mickey. Another goal is to analyse the issue of idiom types and the two major models of idiom comprehension: non-compositional, which describes idioms as a unique form of language, and compositional, which describes idioms as ranging from the non-compositional word-like phrase to fully compositional metaphor-like constructions. Idiom use and comprehension is an integral part of everyday conversation and it is also an integral part of discourse processing where the meanings of words and the compositional meanings of phrases and sentences are routinely generated and used to infer the speaker's intentions.

Keywords: *idiom, non-literal language, pragmatics, lexiculture, BD.*

REZUMAT. *Expresiile idiomatice și referințele spațiale în limbajul lui Mickey.* Demersul nostru vizează surprinderea sensurilor unor expresii idiomatice care joacă un rol important în interpretarea și utilizarea diverselor forme nonliterale din desenul animat Mickey. Insistăm asupra tipurilor de idiomuri și a *modelelelor* de înțelegere a expresiilor idiomatice: tipul non-compozițional, care vizează idiomurile ca formă unică de limbaj, și cel compozițional, care surprind idiomurile drept o gamă variată începând de la construcțiile pseudo-lexicale non-compoziționale și sensurile compoziționale ale propozițiilor care sunt generate în mod constant și utilizate pentru a transmite intențiile vorbitorului.

Cuvinte cheie: *expresie idiomatică, pragmatică, lexicultură, BD.*

¹ Aix-Marseille Université, CAER EA 854, E-mail: virginia.lobrano@univ-amu.fr

1. Introduction

Dans le contexte de l'enseignement-apprentissage d'une langue étrangère, l'acquisition d'un vocabulaire différent de la langue maternelle, exige de la part de l'apprenant des savoir-faire qui lui permettent d'intégrer ces nouvelles connaissances linguistico-culturelles, de connaître, de mieux comprendre les usages et les coutumes. L'objet du présent article requiert une étude contrastive à la fois synchronique et diachronique des cultures italienne et française. Le fait de rapprocher le lexique et la culture dans l'enseignement des langues étrangères a conduit R. Galisson (1987) à proposer la notion de lexiculture, accompagnée de propositions méthodologiques auxquelles nous ferons appel en tant que possibilité didactique d'accéder aux contenus culturels présents dans la bande dessinée. En conséquence le « transfert culturel » sera pris en compte par le traducteur qui doit donc maîtriser « les modes de pensée et de fonctionnement de la communauté pour laquelle il traduit » (Goudac, 2002).

Nous nous proposons de montrer quelques exemples d'expressions figées dans le discours ordinaire, ici le discours sur la bande dessinée, dans le contexte français de l'enseignement-apprentissage de la langue italienne comme langue étrangère. Il s'agit donc d'une étude comparée des expressions figées mais aussi d'une évaluation de la traduction entre les deux langues. Notre étude s'intéressera au concept d' *'idiomatique spatiale'* qui peut sembler compliqué à définir mais n'en est pas moins central dans la langue, et est au cœur de cette étude linguistique.

Par « formes idiomatiques » nous entendons des expressions fortement lexicalisées. Et dans notre cas, seront considérés comme tels, les proverbes ou toute formule brève fonctionnant sur le modèle du proverbe à savoir :

Il est connu de tous, il fait partie de la culture, il porte du sens dans l'esprit de la plupart d'entre nous, il correspond à une forme brève, rythmée et percutante (Carmen Pineira-Tresmontant, 1999 : 125-138).

La tradition française (Gross 1996 : Mejri 1997) focalise avec une grande précision les propriétés structurales de l'expression figée, alors qu'en Italie l'intérêt se tourne davantage vers le contenu, et notamment vers les racines conceptuelles de sa motivation. Il n'y a même pas, en italien, un terme qui corresponde à « expression figée ». Cette dernière focalise en premier lieu la rigidité relative de la structure syntaxique des expressions ayant un signifié idiomatique, alors que le terme le plus utilisé en italien, *espressione idiomatica*, privilégie la nature du contenu, qui n'est pas prévisible, quoique dans la plupart des cas motivé et transparent, à partir du signifié compositionnel de l'expression.

Les locutions représentent un outil pour saisir la réalité : la nature, l'homme, sa vie, ses institutions, et aussi ses façons de sentir, de concevoir le monde. C'est donc un héritage social et culturel, mais un héritage linguistique également, car beaucoup d'expressions se sont figées à partir du moment où les choses qu'elles désignent, ont disparu et ont cessé d'être connues. Ainsi non seulement la vie et la langue elle-même déposent dans le langage des formes mortes et qui ont cessé d'être comprises : les unes appartiennent au lexique, les autres à la grammaire (Guiraud, 1962 : 11). Ainsi, les expressions ont leur histoire, leurs origines et il est très intéressant de les suivre.

La période du moyen français n'est pas une simple période de transition entre l'ancien français et le français moderne. Du point de vue de la typologie de la langue, on pourrait l'appeler la première période du français moderne (Möhren, 1997 : 195).

Nous nous proposons de classer les différents cas d'idiomaticité spatiale selon leur degré de correspondance en tenant compte autant de l'origine de l'expression que de la variation linguistique. Nous étudierons les expressions idiomatiques qui ont une correspondance approximative entre les deux langues et finalement les expressions idiomatiques qui n'ont pas de correspondance en langue cible. Nous illustrerons ce décalage entre langue source et langue cible avec des exemples d'erreurs de traduction générés par des logiciels de traduction automatique en ligne en libre accès (Google Traduction, Lexicologos, Reverso). Ces erreurs de traduction révèlent la place primordiale que revêt le culturel du point de vue de la traduction, ainsi que la nécessaire prudence qu'il convient d'adopter en face des correspondances automatiques en traduction. Il ne s'agit pas cependant de placer une confiance démesurée dans la capacité qu'auraient les locuteurs natifs à distinguer les faits de compétence et les faits de performance par le seul retour à leur production. Nous chercherons à distinguer ce qui est le plus installé dans le système et ce qui est davantage lié à des phénomènes d'oralité, de niveaux de langue (formel vs. informel), de genre (bande dessinée).

2. Pourquoi est-il nécessaire d'étudier les expressions idiomatiques ?

Selon Alain Rey, les représentations linguistiques culturelles – dont font partie les expressions idiomatiques – sont un domaine encore mal connu où s'opère l'élaboration des usages, une zone qui semble échapper aux cadres théoriques habituels qui relèvent de la linguistique. L'épaisseur culturelle devient le support extralinguistique, c'est pour cette raison que l'énoncé idiomatique sera perçu comme un message énigmatique par l'apprenant étranger.

Nous utiliserons le concept théorique de lexiculture (R. Galisson 1987) pour montrer la valeur que les mots acquièrent dans leur usage. Il s'agit de la culture implicite sous-jacente au signifié de certains mots et qu'il convient d'expliquer et d'interpréter. Le terme « lexiculture » nous conduit à envisager des actes de compréhension et d'interprétation dans une multiplicité d'approches : interculturelle, réfléchie, subjective, interactive, mettant en jeu les représentations et les expériences personnelles, et centrant la réflexion sur l'observation des faits culturels, par des pratiques de recherche du semblable, portant l'attention sur les représentations produites chez l'apprenant par le contact entre sa propre culture et la culture de l'autre ; constructions, découvertes des mots et des phrases en interaction. Tout cela vient définir le cadre de la didactique (C. Guillén Diaz, 2003 : 48). La lexiculture est donc un concept instrumental plus orienté vers la pratique que vers la théorie.

À la charge culturelle sous-jacente au lexique, Robert Galisson donne le nom de *charge culturelle partagée*. Ce concept est important, dans le sens où le propos n'est pas seulement de conduire l'apprenant vers l'acquisition du vocabulaire, mais surtout de le guider vers une meilleure compréhension de la culture cible, à travers des expressions culturellement partagées dans le discours du quotidien (paroles de chansons, proverbes, bandes dessinées etc.), tout en tenant compte du fait que l'on apprend – avec les mots – à désigner la réalité qui nous entoure.

Dans la mesure où les expressions idiomatiques sont citées dans certains types de difficultés d'apprentissage, il s'agit de comprendre et d'expliciter les caractéristiques principales de ces expressions et les raisons pour lesquelles elles peuvent représenter des difficultés, voire induire en erreur. Les inférences sont particulièrement déterminantes pour des formes non-littérales comme par exemple les demandes indirectes (*c'est vraiment amer pour signifier ajoute du sucre*) et les expressions idiomatiques (*vider son sac*), pour lesquelles plusieurs interprétations sont possibles. Cependant, le moment est venu de rompre avec cette approche parcellaire et de montrer que la compréhension dépend de la forme considérée. L'objectif de cette recherche est de montrer que la problématique de la compréhension du langage non littéral, dans une perspective pragmatique, exige des précautions méthodologiques particulières (Bernicot, Laval, Bareau et Lacroix, 2005). En effet, l'interprétation de formes comme les demandes indirectes dépend du contexte et en particulier de la situation de communication. Par exemple, dans quel ordre les enfants acquièrent-ils les différentes formes du langage non littéral? Les recherches déjà réalisées forme par forme (formes idiomatiques) apportent des informations sur les inférences que les sujets doivent produire pour réduire le décalage entre ce qui est dit et ce qui est signifié.

2.1. Les expressions idiomatiques

Elles sont définies comme des locutions stéréotypées dont la signification est conventionnelle, et pas nécessairement déductible de la signification des mots qui la compose (Gibbs, 1994 ; Marquer, 1994). Il ne suffit pas, par exemple, de connaître le sens de « *changer* » et de « *disque* » pour appréhender la signification idiomatique (« parler d'autre chose »). Par ailleurs, on sait que plusieurs facteurs différencient les expressions idiomatiques. Nous retiendrons 1) leur caractère idiomatique ou le fait qu'elle soit dépourvue d'acception littérale comme par exemple « avoir un chat dans la gorge ») (Muller et Gibbs, 1987), 2) en cas d'ambiguïté, la fréquence relative des deux interprétations (Schweigert, 1986), 3) la transparence de l'expression (on retrouve facilement ou non l'interprétation idiomatique à partir de l'interprétation littérale) (Gibbs & Nayak, 1980).

La caractéristique cruciale pour les expressions idiomatiques est que la signification littérale et la signification idiomatique sont liées par une convention linguistique spécifique dans la langue donnée (Laval, 2001 ; Laval & Bernicot, 2002). Du point de vue du développement, on doit souligner l'intérêt récent et croissant pour les recherches concernant les enfants et les adolescents. Ces recherches montrent que la compréhension n'apparaît pas avant l'âge de 6 ans (Abkarian, Jones, West, 1992) et qu'elle est facilitée par un contexte appropriée (Ackerman, 1982 ; Gibbs, 1987, 1991 ; Cacciari et Levorato, 1989).

3. Une stratégie d'approche vers la compréhension d'une virtualité sémantique

La représentation linguistique culturelle – ou expression idiomatique – est une construction exigeante qui allie la précision à la difficulté d'observation car ce n'est pas un phénomène de surface, quand elle arrive en discours elle a été préconstruite en langue. Cette construction de langue présente donc un seul signifié de puissance pour un seul signifié en effet en discours, la construction du sens (idéogénèse ou sémantèse) d'une expression idiomatique est plus opaque que celle d'une construction classique de syntagme verbal de phrase, le contexte culturel qui se profile derrière la construction du sens concrétise une seule virtualité sémantique difficile à déchiffrer. Ainsi, dans la pratique de la compréhension d'une langue étrangère c'est le niveau du plan langue/parole qui rend plus complexe le repérage du segment idiomatique. C'est à cause de ce contenu que le point de vue de Saussure reste à ce sujet nuancé : « On rencontre d'abord un grand nombre d'expressions qui appartient à la langue : ce sont des locutions toutes faites, auxquelles l'usage interdit de rien changer, même si l'on

peut y distinguer à la réflexion des parties significatives » (Saussure, 1996 :172). Par exemple, les expressions *À quoi bon ? Allons donc ?* Ou encore, bien qu'à un degré moindre d'opacité, *prendre la manche, forcer la main à quelqu'un*.

Cependant, dans la pensée de Saussure, le message perçu par l'interlocuteur étranger peut être une sorte d'énoncé à double sens, l'ambiguïté qui accompagne ce message centré sur lui-même rendant dès le départ délicates son interprétation et sa traduction.

Sur un plan psycholinguistique où toute construction de signification implique, au contraire, un ensemble d'activités schématiques qui appartiennent à la fonction transfigurative du langage. Celle-ci est dénommée « reconstruction des structures mentales » (G. Guillaume, 1981) c'est-à-dire des faits de langage qui existent initialement par leur représentation mentale, qui deviennent ensuite des modèles linguistiques chargés de conceptualisation, leur signifié (le sens métaphorique) résultant du conflit entre l'image du concept impossible (le sens littéral) et la nécessité d'élaborer un concept viable pour le locuteur étranger comme pour le natif. Au sein de notre corpus, l'image de Mickey dans la bande dessinée devient un signifiant qui nous permet d'aborder le concept de « réglage opératoire » (Piaget, 2008 : 172, 259, 287, 303, 448, 449). Quand la lecture de la planche aboutie à une compréhension du message de l'auteur de la bédé, l'interaction fonctionnelle entre le figuratif (le dessin) et l'opératif (au sens de Piaget : le message) montre que, même schématisée et codée au plus haut degré, l'image seule n'empêche pas la formation figurative de la pensée conceptuelle, mais qu'elle est au contraire à la base même de sa dynamique (cinétisme du temps opératif, au sens de Guillaume : le temps nécessaire pour que la pensée opère). Ainsi, alors que de façon générale le système de représentation imagée et le système verbal peuvent fonctionner indépendamment l'un de l'autre, au plan de l'expression idiomatique figurée, les deux systèmes seraient mis en jeu simultanément en étant mutuellement dépendants l'un de l'autre. Toutefois, du point de vue de l'acquisition, l'intégration réelle pourra être effectivement vérifiée, par rapport à la compréhension où à l'emploi de l'expression dans une situation et un contexte donnés. On remarquera qu'ici le contexte linguistique est situationnel, c'est un facteur facilitant au plan des capacités mémorielles de par son fonctionnement même.

4. Corpus locutions idiomatique en lien avec la représentation spatiale

Les données pour l'analyse font partie dans corpus principal formé par l'ensemble des éditions du Journal de Mickey Magazine à partir des années '30 et la version italienne de Topolino des mêmes années. Dans ce corpus observerons

l'emploi de la phraséologie dans le texte en comparant les deux supports. À partir de ces données nous avons pu étudier l'utilisation des expressions figées et de leurs effets, d'une version comme celle de Topolino à l'autre du journal de Mickey, en montrant comme les personnages interviennent dans la représentation de l'espace en le construisent à travers les locutions figées. Deuxièmement, dans le domaine de la description des locutions figées, des modèles mentaux et culturels peuvent être interprétés du point de vue des images en fonction d'une métaphore où tout ce que nous pensons et sentons est caché.

Pour observer le processus de métaphorisation, nous faisons appel au concept de métaphore de Lakoff et Johnson (1980). Selon ces auteurs, la métaphore linguistique est le moyen privilégié par les locuteurs natifs pour comprendre et de structurer leurs expériences linguistiques L2 en s'appuyant sur un référentiel d'expériences vécues au quotidien dans l'autre culture. « Primarily on the basis of linguistic evidence, we have found that most of our ordinary conceptual system is metaphorical in nature » (Lakoff & Johnson, 1980 : 4). Nous commencerons par une recherche des définitions proposées pour chaque expression figée dans des dictionnaires monolingues et bilingues. En outre, nous soulignerons l'origine de certaines expressions afin d'avoir une approche diachronique et synchronique. L'analyse de ces expressions sera accompagnée d'un commentaire sur les traductions proposées. L'approche contrastive français-italien nous d'appréhender certains mécanismes généraux d'ordre sémantique et syntaxique qui traversent le champ phraséologique et permettent de comprendre le phénomène idiomatique dans sa diversité.

4.1 Données recueillis sur le *Journal de Mickey* (1937)

Exemple 1 : Faire le coup

8JDM144-1937 : - C'est l'étranger et le gosse qui ont **fait le coup**
 - *Hanno organizzato il colpo*

Dictionnaires bilingues :

Il m'a *fait le coup* une fois, mais pas deux!, me *l'ha fatta* una volta, due no!
 (Boch Zanichelli) (familier)
faire un sale coup à qqn (familier) giocare un tiro mancino a qn
 (<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien>)
 c'est lui qui a fait le coup: è lui che ha fatto il colpo (Dictionnaire Hoelphi)

Dictionnaires monolingues :

-*Faire le coup de ...* (par exemple *faire le coup de la panne*) est une expression qui signifie tromper, bernier, abuser quelqu'un en utilisant un stratagème. (www.wordreference.com)

-*Faire le coup du père François* : Prendre en traître, utiliser une manoeuvre déloyale (<http://www.expressio.fr/>) (Argot)

-*Faire coup double, faire d'une pierre deux coups* : atteindre deux objectifs à la fois en utilisant qu'un seul moyen d'action (<http://www.larousse.fr>)

-*Faire le coup*, faire l'action dont il s'agit, en parlant d'une action mauvaise, ou tout au moins d'une action hardie. (<http://dictionnaire.sensagent.com>) (Le Littré 1880)

Je crois que c'est monsieur votre cher intendant qui a fait le coup (MOL. l'Av. V, 2)

On ne put pas le convaincre d'avoir fait le coup (BOSSUET Variat. X)

Non, non ; Britannicus est mort empoisonné ; Narcisse a fait le coup ; vous l'avez ordonné (RAC. Brit. V, 6)

On découvre que le jardinier a fait le coup (J. J. ROUSS. Ém. II)

-C'est lui qui a *fait le coup*, c'est lui le coupable

-*Faire à quelqu'un le coup de*, imaginer un stratagème particulier en vue de le tromper (Dictionnaire de l'Académie française ; <http://atilf.atilf.fr/>)

Exemple 2 : Avoir du plomb dans la tête

9JDM144-1937 : - C'est parce que **tu n'avais pas assez de plomb dans la tête**

- *Essere sventato / Non avere sale nella zucca*

Dictionnaires bilingues :

- *essere sventato*; (fig., fam.) (Boch Zanichelli)

- *non avere sale in zucca* (<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien>)

Dictionnaires monolingues :

- être intelligent, faire réfléchir

(<http://www.languefrancaise.net>)

(<http://www.expressions-francaises.fr>)

Expression française synonyme : Avoir une calotte de plomb

Origine : Expression française fort ancienne qui existait depuis le début du XVIIème siècle sous la forme avoir du plomb en teste, puis avoir d'un peu de plomb dans la tête au début du XVIIIème siècle qui signifiait être étourdi. Avoir du plomb dans la tête a tendu à éliminer l'expression mettre du plomb dans la tête de Mme de Sévigné pour cause d'ambiguïté car cette dernière insinue le fait de tuer avec une arme à feu.

Je ne vous ai parlé aussi longtemps que pour mettre un peu de plomb dans cette tête. (Stendhal : Le rouge et le noir)

Exemple 3: L'oeil au beurre noir

10JDM144-1937: Ce grand imbécile d'Adolphe m'a pris **l'œil au beurre noir** parce que nous ne l'avons pas laissé partir avec les gâteaux qu'il avait dérobés à tante Pim...
Mi ha fatto un occhio nero

Dictionnaires bilingues :

occhio pesto (Boch Zanichelli) (<http://dictionnaire.reverso.net/francais-italien/oeil>)
fare un occhio nero a q.c. (Hoelphi)

Dictionnaires monolingues :

Avoir un cocard (<http://www.linternaute.com>)
Origine : Apparue dans sa formulation actuelle au XIXe siècle, l'expression était auparavant "avoir un œil poché au beurre noir". On qualifiait de "beurre noir" le beurre qui avait blondi lors de la cuisson et qui par la même occasion colorait le blanc d'un œuf cuit sur le plat. L'œil serait donc comparé au jaune, et l'hématome au blanc.
Avoir l'œil au beurre noir, cerné d'ecchymoses ou marqué d'un hématome à la suite d'un coup de poing ou d'un choc. (Expr. fig. et fam) (Dictionnaire de l'Académie française; <http://atilf.atilf.fr/>)

Exemple 4 : Évanouie comme fumée

29aJDM144-1937: - Je ne peux plus vous entendre répéter qu'on ne trouve pas trace de cette petite gredine... Elle ne s'est pas **évanouie comme fumée!**... Et si vous n'étiez pas une bande d'incapables.....
- Scomparso/sciogliersi come neve al sole

Dictionnaires monolingues :

Disparaître sans laisser de traces. Projet qui ne va pas à son terme
Disparaître en se transformant, en faisant place à autre chose.
(<http://www.cnrtl.fr>)
Il regarda les documents secrets s'évanouir en fumée dans le ciel
(Sartre, Mort d'âme, 1949, p. 66).
Expression française synonyme : tomber dans les pommes

Exemple 5 : Être tordant

2JDM148-1937: - Il ne va donc pas se réveiller, **cela va être tordant!**
- Sarà divertente!

Dictionnaires bilingues :

c'est tordant!, c'è da morir dal ridere! (Boch Zanichelli)

Dictionnaires monolingues :

Très drôle, très comique.

Synon. pop. et fam. *marrant, roulant*.

(<http://www.cnrtl.fr/lexicographie>)

Les filles l'admirent et pouffent dans leurs mouchoirs parfumés d'eau de Cologne à bon marché. « Ma chère, qu'il est tordant! Il n'y en a pas un pareil! » (Colette, *Cl. école*, 1900, p. 314).

Il y a huit jours je mets sur Lohengrin la ministre de l'Instruction publique. Elle me répond: « Lohengrin ? Ah! oui, la dernière revue des Folies-Bergère, il paraît que c'est tordant » (Proust, *J. filles en fleurs*, 1918, p. 605).

Drôle, amusant, comique, à rire aux éclats ; grotesque, ridicule, surprenant

(<http://www.languefrancaise.net/bob/list>)

Exemple 6 : C'est son affaire

6aJDM148-1937 : - Après tout, **c'est son affaire**

- È un affar suo

Dictionnaires bilingues :

- la mécanique, c'est son affaire, *di meccanica se ne intende*

- c'est mon affaire, *è affar mio* (Boch Zanichelli)

Dictionnaires monolingues :

- Ce que quelqu'un a à faire, ce qui l'occupe ou le concerne

- *C'est mon affaire et non la vôtre* (Le Robert)

- C'est votre affaire (<http://www.cnrtl.fr>)

Toutes les choses qui sont aisées à bien dire ont été parfaitement dites; le reste est notre affaire ou notre tâche: tâche pénible! (J. Joubert, *Pensées*, t. 1, 1824, p. 433).

... la politique! C'était son affaire, après tout. (E. Dabit, *L'Hôtel du Nord*, 1929, p. 194.)

Exemple 7: Bisque bisque rage

12aJDM141-1937 : - Ne dis pas que je ne t'ai pas prévenu ! Tu l'auras voulu ! Cette vilaine fille est aussi rusée que la chèvre ! **Bisque bisque rage.....**

Dictionnaires bilingues :

- avoir la bisque, *essere indispettito*
- prendre la bisque, *stizzirsi* (Boch Zanichelli)

Dictionnaires monolingues :

Mettre en colère son adversaire et se moquer de lui
(Dictionnaire de l'Académie française ; <http://atilf.atilf.fr/>)

Dans la première série d'exemples que nous proposons ici, nous constatons que les différences entre les deux langues apparaissent notamment au niveau des marqueurs spécifiques de l'intensité de l'admiration, négation, etc., tandis qu'en français la force expressive est concentrée par l'expression '*le dessous*' et les structures utilisées sont plutôt simples, en italien il y a la tendance à exprimer l'intensité de l'admiration par les clitiques *se + la*, c'est-à-dire l'agglomération des moyens renforçateurs dans une même expression. Pour l'aspect diachronique, il nous paraît important de considérer le figement avant tout comme un processus, et de rappeler que nous ne pouvons dresser ici qu'un répertoire phraséologique qui reflète un état de langue à une époque donnée, sans pouvoir présager de l'intégration d'autres termes à ce même domaine. Les unités recensées et leur faible degré de figement permettent d'observer des variations paradigmatiques en rendant compte non seulement d'affinités sémantiques mais aussi syntaxiques.

Corpus de locutions idiomatiques en lien avec la représentation spatiale :

n° d'item	page	Texte original français <i>Traduction italienne</i>	Commentaire
8cJDM1-1934	4	- D'une force incomparable, ils réussissent tout ce qu'ils entreprennent : dans les combats physiques, ils n'ont jamais le dessous ...mais ils ignorent leur force. <i>- Non aver la peggio: cavarsela</i>	Il s'agit ici de cas où la traduction correspond sémantiquement à l'expression française sans toutefois coller parfaitement à leur sens original.
43JDM1-1934	5	Tout est bien qui finit bien <i>Tutto è bene quello che finisce bene</i>	Il s'agit ici d'une expression idiomatique semblable et équivalente dans les deux langues. Elles ont en commun de rendre compte de la même façon d'images métaphoriques.

44JDM1-1934	5	- Je commence à en avoir plein les yeux de la glace, toujours de la glace, et encore de la glace - <i>Averne abbastanza: sono stufo di</i>	Il s'agit d'un équivalent sémantique en italien, ce qui montre une similitude entre les deux langues.
24bJDM1-1934	5	- Eh bien, je vais m'y mettre! Me voilà déjà inspecteur en civil..... - <i>Ci proverò</i>	Il s'agit d'un cas où il faut transporter le signifié en bloc dans la langue étrangère.
42bJDM1-1934	5	- Il faut avoir confiance en moi, Monsieur le Comte, je suis muet comme une tombe , racontez-moi donc vos malheurs - <i>Muto come un pesce</i>	Il s'agit de deux expressions semblables sauf pour un élément qui souligne la différence culturelle.
17cJDM1-1934	5	- C'est pas trop tôt! Quand vas-tu me rendre les 50 francs, que je t'ai prêtés ? - <i>Finalmente, era ora!</i>	Il s'agit d'un cas où il faut transporter en bloc le signifié dans la langue étrangère, il est impossible de traduire littéralement en proposant une transposition métaphorique.
8JDM144-1937	4	- C'est l'étranger et le gosse qui ont fait le coup... - <i>hanno organizzato il colpo</i>	Il s'agit d'un cas où il est impossible de traduire littéralement.
9JDM144-1937	5	- C'est parce que tu n'avais pas assez de plomb dans la tête - <i>Essere sventato/ Non avere sale nella zucca</i>	Cas de non correspondance à la fois sémantique et syntaxique.
10JDM144-1937	5	- Ce grand imbécile d'Adolphe m'a pris l'œil au beurre noir parce que nous ne l'avons pas laissé partir avec les gâteaux qu'il avait dérobés à tante Pim... - <i>Fare un occhio nero</i>	Cas de non correspondance à la fois sémantique et syntaxique.
18aJDM139-1937	5	-Adolphe ! Qu'est-ce ça veut dire ? - <i>Cosa significa?</i>	Cas de traduction littérale.
8bJDM141-1937	5	- Attendez ! Vous allez voir ce que cet animal diabolique va prendre ! Ce sera ma vengeance pour l'autre jour - <i>Vedrete cosa quest'animale diabolico escogiterà !</i>	Cas de traduction par correspondance sémantique.
12aJDM141-1937	5	- Ne dis pas que je ne t'ai pas prévenu ! Tu l'auras voulu ! Cette vilaine fille est aussi rusée que la chèvre ! Bisque bisque rage..... <i>Essere indispettito: formule enfantine destinée à faire enrager un adversaire et à s'en moquer</i>	Cas de non correspondance à la fois sémantique et syntaxique.

20aJDM144-1937	6	- Je perds mon temps. À quoi bon scruter l'horizon pendant des heures puisqu'aucun navire ne passe jamais dans ces parages - <i>A che pro !</i>	Cas de traduction par correspondance sémantique.
29aJDM144-1937	8	- Je ne peux plus vous entendre répéter qu'on ne trouve pas trace de cette petite gredine... Elle ne s'est pas évanouie comme fumée! ... Et si vous n'étiez pas une bande d'incapables..... - <i>Scomparso/ sciogliersi come neve al sole</i>	Cas de traduction par correspondance sémantique.
2JDM148-1937	1	- Il ne va donc pas se réveiller, cela va être tordant! - <i>Sarà divertente !</i> - <i>Ci sbellicheremo dalle risate! (fam.)</i>	Cas de traduction par correspondance sémantique.
6aJDM148-1937	1	- Après tout, c'est son affaire - <i>È un tuo problema</i> - <i>Sono cavoli tuoi ! (fam)</i>	Cas de traduction par correspondance sémantique.
8aJDM148-1937	1	- Ce qui m'épate c'est qu'il savait que je venais chez toi alors que je ne lui en avais pas touché un mot - <i>Non gliene avevo parlato !</i>	Cas de traduction par correspondance sémantique

5. Analyse des données

Nous avons pu constater dans les textes concernant la prise de fonction de Mickey/Topolino avec un grand nombre d'expressions figées formés par verbe + complément où l'opacité sémantique est évidente. Toute une série de locutions idiomatiques sont en effet basées sur l'emploi métaphorique du verbe, ou d'un de ses compléments. D'autre part, une approche récente de la phraséologie qui prend en compte sa fonction discursive a mis en évidence que les expressions ont, outre une fonction référentielle évidente, une fonction organisationnelle au niveau du texte et une fonction interactionnelle entre locuteur et interlocuteur (Wray 2002). Par exemple des expressions comme *en avoir plein les yeux, je vais m'y mettre, évanouie comme fumée* etc., jouent un rôle de marqueurs discursifs ou correspondent à des routines conversationnelles qui ponctuent les échanges entre locuteurs. Notre approche part de l'usage et de l'irrégularité sémantique des idiomes qui peuvent se manifester dans la non-sommativité des significations, cette dernière peut pourtant se révéler tout à fait régulière si l'on prend en compte le modèle métaphorique qui y correspond. La non-régularité existe donc seulement d'un point de vue synchronique. Pour établir une frontière entre une combinaison libre de mots et le figement, nous supposons qu'il s'agit d'un phénomène qu'il faut décrire en termes de degré.

Nous estimons que la co-occurrence est un degré plus ou moins fort de restriction et qu'elle se situe à plusieurs niveaux, lexical ou syntaxique, le plus bas étant la collocation et le plus élevé étant le figement. Il y a figement ou semi-figement dès lors que l'on observe un blocage syntactico-sémantique. La non-compositionalité ou idiomatité est donc une question de degré. C'est la relativité du blocage des séquences et la relativité de leur non-compositionalité qui sera l'objet de l'analyse des données. Parfois nous constatons que la traduction automatique offre des performances peu satisfaisantes. De ce fait, il nous paraît évident que l'étude du figement de ces structures présente un intérêt particulier pour la connaissance du domaine de spécialité, d'une part, et d'autre part, elle soulève la question de la nécessité d'un vocabulaire combinatoire du domaine de l'enseignement : ces phrases relevant surtout de l'oral, elles ne sont guère répertoriées dans les dictionnaires.

6. Conclusions

Dans notre étude nous avons proposé de classer les différents cas d'idiomatité selon leur degré de correspondance. Ainsi, à travers les quelques cas que nous avons analysés, nous constatons qu'il existe un double parcours interprétatif en ce qui concerne le figement et le défigement linguistique. Nous pouvons affirmer que les expressions idiomatiques présentent une grande fixité, qu'elles se caractérisent par des lexies complexes, connotatives et figées dans une langue – par la tradition culturelle – où le discours se fait langue et où le social se fait symbole. En plus, nous constatons que la traduction est un procédé qui est à la frontière entre langue et discours. Pour cette raison, l'équivalence, le calque et la traduction-création sont les procédés plus utilisés par les traducteurs.

Cette étude s'insère dans le cadre d'un travail de recherche plus ample sur la compréhension du langage en contexte, dont l'objectif est de compléter les études déjà réalisées sur le langage non littéral en se focalisant sur la question de l'ordre d'acquisition de l'expression idiomatique. La compréhension de cette forme de langage non littéral sera testée auprès d'un échantillon de locuteurs non natifs et de locuteurs de langue maternelle française (12, 13, 14 ans et adultes). Le *Journal de Mickey* sera l'outil utilisé pour recueillir les données, il nous permettra à la fois de respecter les caractéristiques des situations naturelles d'interaction et les contraintes méthodologiques inhérentes à la démarche expérimentale. La réalisation d'un jeu-vidéo didactique pour l'apprentissage de ces formes particulières de la langue est également envisagée à moyen terme. On proposera aux sujets une épreuve de 'complètement' d'histoires, qui prendra la forme d'un jeu sur ordinateur avec écran tactile. Un personnage virtuel guidera le sujet tout

au long de l'épreuve. La tâche sera de terminer chacune des histoires en choisissant une fin parmi deux possibles. Les histoires seront présentées sous forme de bandes dessinées.

BIBLIOGRAPHIE

- Abkarian G.G., Jones A., West G. (1992), "Young children's idiom comprehension: trying to get the picture" in *Journal of Speech and Hearing Research*, 35, 580-587.
- Ackerman B.P. (1982) "On comprehending idioms: do children get the picture?" in *Journal of Experimental Child Psychology*, 33, 439-454.
- Bernicot J., Laval V., Bareau B., Lacroix A. (2005), « L'évaluation des capacités pragmatiques chez l'enfant : présentation de nouveaux outils » in Piérart B., *Le langage de l'enfant : développement et évaluation*, Bruxelles, De Boeck, 161-178.
- Cacciari C., Glucksberg S. (1991), "Understanding idiomatic expressions: the contribution oxford meanings" in Simpson G. B. (ed.), *Understanding word and sentence*, Amsterdam, Elsevier Science Publishers B.V., 217-240.
- Cacciari C., Tabossi P. (1988), "The comprehension of idioms" in *Journal of Memory and Language*, 27, 668-683.
- Cacciari C., Levorato M.C. (1989), "How children understand idioms in discourse" in *Journal of Child Language*, 16, 387-405.
- Galisson, R. (1987), « De la lexicographie de dépannage à la lexicographie d'apprentissage » in *Cahiers de lexicologie*, 51, 2, 95-117.
- Gross G. (1996), *Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys.
- Gross M. (1982), « Une classification des phrases « figées » du français » in *Revue Québécoise de linguistique*, 11, 2, 151-185.
- Gibbs R.W. Jr (1980), "Spilling the beans on understanding and memory for idioms in conversation" in *Memory and Cognition*, 8, 149-156.
- Gibbs R.W. Jr (1986), "Skating on thin ice: literal meaning and understanding idioms in conversation" in *Discourse Processes*, 9, 17-30.
- Gibbs R.W. (1987), "Linguistic factors in children's understanding of idioms" in *Journal of Child Language*, 14, 569-586.
- Gibbs R.W. (1991), "Semantic analyzability in children's understanding of idioms" in *Journal of Speech and Hearing Research*, 34, 613-620.
- Gibbs R.W. Jr. (1992), "What do idioms really mean?" in *Journal of Memory and Language*, 31, 485-506.
- Gibbs, R.W. Jr. (1993), "Why idioms are not dead metaphors" in Cacciari C., Tabossi P. (eds.), *Idioms: Processing, structure, and interpretation*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, chap. 3., 57-77.
- Gibbs, R.W. Jr. (1994), *The Poetics of Mind*, Cambridge University Press.

- Gibbs R.W. Jr., Bogdanovich J.M., Sykes J.R., Barr D.J. (1997), "Metaphor in idiom comprehension" in *Journal of Memory and Language*, 37, 141-154.
- Gibbs R.W. Jr., Gonzales G.P. (1985), "Syntactic frozenness in processing and remembering idioms" in *Cognition*, 20, 243-259.
- Guillén D. (2003), « La lexiculture : d'un concept instrumental à un outil d'intervention didactique » in Lino M. T., Pruvost J., *Mots et Lexiculture. Hommage à Robert Galisson*, Paris, Honoré Champion, 33-50.
- Guiraud P. (1962), *Les locutions françaises*, Paris, Presses universitaires de France.
- Krieg A. (1997), « Compte rendu de Gaston Gross, Les Expressions figées en français. Noms composés et autres locutions, Gap, Ophrys, coll. L'Essentiel français », p.161, in *Sciences Humaines*.
- Lakoff G., Johnson, M. (1980a), *Metaphors we live by*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Lakoff G., Johnson M. (1980b), "The metaphorical structure of the human conceptual system" in *Cognitive Science*, 4, 195-208.
- Mejri S. (1994), « Séquences figées et expression d'intensité. Essai de description sémantique » in *Cahiers de lexicologie*, 65, 111-122.
- Mejri S. (1997), *Le figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*, Tunis, Publications de la Faculté des lettres Manouba.
- Mejri S. (1998), « La mémoire des séquences figées : une troisième articulation, ou la réhabilitation du culturel dans le linguistique ? » in *Actes du colloque : La mémoire des mots. Actualité Scientifique*, Tunis, Aupelf-uref, 3-11.
- Mejri S. (1999), « Unité lexicale et polylexicalité » in *Linx*, 40, 70-95.
- Mejri S. (2000), « Traduction, poésie, figement et jeux de mots » in *Meta*, 45/3, 412-423.
- Mejri S. (2003), « Le figement lexical » in *Cahiers de lexicologie*, 82, 23-49.
- Möhren F. (1997), « Bilan sur les travaux lexicologiques en moyen français avec un développement sur la définition » in *Le moyen français. Philologie et linguistique. Approches du texte et du discours*, actes du VIIIème Colloque international sur le moyen français, Paris, 195-210.
- Moignet G. (1961), « L'adverbe dans la locution verbale », in *Cahiers de Psychomécanique du langage*, Presses Universitaires de Laval, Québec, Canada, 5, 4-36.
- Piaget J. (2008), *Formation du Symbole chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- Pineira-Tresmontant C. (1999) « Variations autour du figement linguistique de quelques titres dans la presse française et espagnole » in *Travaux et documents*, Université Paris 8, 4 (Faits et effets linguistiques dans la presse actuelle. Espagne, France, Italie, Portugal), 125-138.
- Rey A. (1977), *Le lexique : images et modèles*, Paris, Colin.
- Saussure F. De (1996), *Cours de linguistique Générale*, Paris, Payot.
- Wray A. (2002), *Formulaic Language and the Lexicon*, Cambridge University Press.

PAROLES DE PUB: LES USAGES CREATIFS DE LA LANGUE FRANÇAISE ACTUELLE DANS LA PUBLICITE

PAOLA APPETITO¹

La publicité est une grande dévoratrice de mots.
Marcel Galliot²

ABSTRACT. *The words of advertising: creative usage of the modern French language in advertising.* This paper presents a study of the creative aspects of French advertising language and aims at exploring the puns and lexical inventions used as the main linguistic communication strategy. Its purpose is to show the linguistic and cultural relevance of advertising through quoted and commented examples.

Keywords: *advertising language, creative processes, puns*

REZUMAT. *Lexicul publicității, uzaje creative ale limbii franceze actuale în publicitate.* Propunem un studiu al aspectelor creative ale limbajului publicitar francez vizând în mod special întrebuițarea jocurilor de cuvinte ca principală strategie lingvistică. Dorim să arătăm, parcurgând exemplele citate și comentate, interesul lingvistic și cultural al publicității.

Cuvinte cheie : *limbaj publicitar, procedeu creativ, jocuri de cuvinte*

Introduction

La publicité constitue un sujet d'étude captivant aussi bien d'un point de vue sociologique que sur le plan linguistique. En effet, bien qu'on puisse critiquer ses intentions mercantiles, il est indéniable qu'elle fait partie de la culture et de la mémoire collectives et que, pour atteindre ses buts, elle utilise une langue vivante et créative, avide de nouveautés qui influencent parfois la langue quotidienne. Ce

¹ Università di Roma Tor Vergata, E-mail: paola.appetito@uniroma2.it

² Marcel Galliot cité par M. Baldini in *Il linguaggio della pubblicità, le fantaparole*, Armando editore, 1996.

travail analyse les aspects créatifs du langage publicitaire français et vise notamment l'exploration des jeux de mots et des inventions lexicales utilisés comme principale stratégie linguistique de communication. Notre but est de relever, à partir d'exemples choisis dans un vaste répertoire de messages publicitaires actuels, les atouts jouant en faveur d'un emploi didactique de cet énorme patrimoine qui permet d'analyser les phénomènes socioculturels qui soutiennent le «système langue», d'accéder indirectement à la culture française contemporaine, d'apprendre la langue d'une manière moins conventionnelle, de découvrir de nouvelles techniques de communication.

Publicité, culture et société

La publicité est un véhicule important de la langue, que cette dernière soit écrite ou parlée. D'autant plus important que la publicité est quantitativement très présente dans notre vie et que ses messages ont un impact élevé sur notre quotidien et notre imaginaire. Profitant du passage d'une société de consommation à une société de communication, elle est devenue de plus en plus puissante et elle a renforcé ses positions en tant que caisse de résonance de la culture dans laquelle elle s'inscrit en façonnant nos comportements et nos désirs. En tant que phénomène socioculturel, elle «reflète les normes, les croyances, les systèmes de valeurs» (HOUSSA 1993: 44) et les stéréotypes de la société, c'est une «machine à rêves» créant ou prévenant de nouveaux besoins, un «périscopie de nos attentes et de notre avenir immédiat» (SEGUELA 1997), un miroir «déformant» (TILLETTE 1983: 196) dont le désir serait celui de nous décrire mieux que nous ne sommes.

Vil commerce ou art au service de la vie économique, la publicité demeure en tout cas un excellent moyen d'accéder au contexte culturel d'une société, de regarder vivre des représentations collectives, de percer un imaginaire.

Le slogan constitue à cet égard le dispositif par excellence qui, en gommant subtilement la dimension commerciale, inscrit hyperboliquement dans la langue les lois du miracle –vs les lois de la nature– en faisant directement appel aux représentations de notre “potentiel imaginaire” (Baudrillard 1968: 204). Mais le slogan est en même temps un message révélateur de la société qui le produit et le légitime. (SANTONE 2009: 183).

Selon B. Cathelat, ce qui importe le plus dans n'importe quelle publicité c'est que le message soit d'abord et avant tout «*au diapason*» (CATHELAT 2001: 68) du modèle socioculturel auquel il s'adresse; tout est fait de telle sorte que la publicité, produit de la culture, en soit également le miroir. L. Porcher, quant à lui, déclare, dans un travail réalisé exclusivement sur des images publicitaires

fixes non séquentielles, que «l'image publicitaire peut exprimer la totalité d'une «culture déterminée à un moment historique donné et en un lieu donné» (PORCHER 1976: 120)

En tant que représentation culturelle assez fidèle du groupe social auquel elle est prédestinée, la publicité peut donc devenir un auxiliaire précieux si nous voulons associer l'approche de la culture de l'autre à l'enseignement de sa langue. L'intérêt d'intégrer la lecture des documents publicitaires dans un parcours d'apprentissage de FLE est double puisque cette approche nous permet d'aborder la dimension culturelle et interculturelle de ce phénomène tout en analysant la spécificité des aspects linguistiques.

Publicité et langue française

La publicité et la langue française entretiennent une relation complexe: la virtuosité rhétorique et l'art du mot juste côtoient un goût prononcé pour les audaces de style, pas forcément «orthodoxes», et le recours aux langues étrangères et en particulier à l'anglais (des mots comme «*game*», «*battle*», «*goodies*», «*drink*», «*dreamteam*», «*playlist*», «*lover*», «*hotline*», «*welcome*», «*team*» etc., ainsi que des expressions de type «*let's go*», «*home sweet home*», «*hair design*», «*speed dating*», «*lowcost*», etc.) qui est devenu de plus en plus tentant dans le contexte de mondialisation qui domine l'économie depuis la fin des années 80. L'annonce publicitaire devient ainsi un «laboratoire» lexical en constante évolution, un lieu d'innovation, de fantaisie et de renouveau langagiers que nous proposons de mettre à profit de l'enseignement du français langue étrangère. La publicité est souvent l'objet de critiques de la part de ses détracteurs, selon lesquels elle altère et maltraite le français en s'autorisant des libertés qui diffuseraient des versions impropres de la langue. Dans ce contexte, volontiers polémique et pessimiste, les études de certains spécialistes ainsi que le bilan 2009 de l'ARPP (Autorité de Régulation Professionnelle de la Publicité) et la DGLFLF (Délégation Générale à la Langue Française et aux Langues de France) se veulent résolument constructifs en montrant que la publicité n'est pas forcément un lieu d'appauvrissement et d'affaiblissement de la langue mais au contraire un lieu de création et de circulation linguistique. En particulier, Vincenza Costantino définit les slogans publicitaires comme «des miroirs des tendances et des modes langagières, des évolutions et des 'involutions' de la langue» et elle précise que «leur langage, emprunté à la langue courante, est manipulé sur le plan sémantique et/ou formel. Ainsi, différemment connoté, est-il réabsorbé par la langue et contribue parfois à l'enrichissement de celle-ci» (COSTANTINO 2000: 14). Karine Berthelot-Guiet est convaincue que,

«loin d'être une simple chambre d'enregistrement des nouveautés lexicales, [la publicité] apparaît plutôt comme une tribune d'honneur pour la néologie sous toutes ses formes, y compris les plus exceptionnelles. La publicité assume donc un rôle de lieu de circulation de la langue française et loin de détruire celle-ci, elle semble être une des preuves par excellence de sa vivacité» (BERTHELOT-GUIET 2004: 34).

La publicité, à cause de son exigence de répondre à un impératif de différenciation, de rareté, de dire l'innovation par des mots nouveaux et inattendus qui suscitent la curiosité et la mémorisation, fait souvent recours à des néologismes et à des jeux de mots qui apparaissent dans le texte et dans le nom du produit ou de la marque. Ces opérations concernent le travail poétique sur la langue: il s'agit par exemple du double sens d'un mot, «La mâche ça change de la salade», ou bien d'un jeu de mot dans une formule figée, qui se fonde sur une trace mémorielle préexistante: «Au printemps ne te découvres pas d'un Dim» (BERTHELOT-GUIET 2011). Il y a enfin un autre mouvement de lexique entre langue française et publicité concernant l'entrée dans le langage quotidien de termes, syntagmes et expressions issues de la publicité: c'est le cas par exemple de «c'est du béton», «positiver», «bienvenue au club», «plus blanc que blanc» (BERTHELOT-GUIET 1998: 17), etc. Lydia Stefanova compare cette créativité du langage publicitaire, avec sa profusion d'images et de mots toujours nouveaux, à un «volcan socio-langagier» ne cessant jamais son activité démiurgique et accompagnant tous les moments de la vie. Elle va jusqu'à tracer un parallèle entre le langage poétique et le langage de la publicité. Le discours publicitaire emprunte la plupart de ses procédés au répertoire de la rhétorique et il emploie des «acrobaties» lexicales qui renvoient plus ou moins directement à la ferveur créative de certains poètes. Naturellement le slogan, loin d'être tout simplement l'étalage d'une recherche esthétique conclue en soi, vise surtout l'attention et l'intérêt des lecteurs:

«La publicité française est poétique parce que ses moyens figuratifs se rapprochent ou se recouvrent formellement et sémantiquement avec ceux de la poésie. Mais fonctionnellement elle en reste très éloignée. Elle ne vise pas un effet à long terme, mais une incitation à l'action immédiate» (STEFANOVA 1991: 184).

Denis Bachand rapproche également la publicité du discours poétique: il désigne la publicité comme la poésie de notre temps car elle contribue «à l'enrichissement esthétique des sociétés contemporaines. Ainsi la publicité agirait à titre de conservateur et de transformateur de formes traditionnelles d'expression» (BACHAND 1986: 22). À notre époque, la poésie, qui semblait avoir disparu des activités quotidiennes, s'est en réalité déplacée vers les médias qui

occupent une grande partie de notre temps de loisir, et particulièrement vers le discours publicitaire. Comme la poésie, la publicité s'inspire de la rhétorique ancienne pour convaincre, mais elle est à la fois un lieu d'innovation perpétuelle. En analysant «toutes ces stratégies polysémiques de ma(s)quillage linguistique – et poétique– que déclenchent le slogan», Laura Santone affirme à juste titre que «le slogan exploite, d'un côté, les ressources poétiques du langage en réalisant avec les mots de véritables jeux d'alchimie, de l'autre côté il s'avère aussi être le lieu où la culture exerce un rôle décisif sur la mise en place des cadres énonciatifs choisis» (SANTONE 2009: 185).

On peut conclure cette première partie théorique de notre étude en relevant que le langage publicitaire, loin d'être un langage ordinaire, se trouve contraint par cette même efficacité qui doit être sa caractéristique principale à monter bien plus haut du *degré zéro* de la langue. Pour faire vendre, la publicité met en œuvre tout son art afin de sauter aux yeux du lecteur-consommateur, susciter son intérêt et garder son attention. Il s'avère donc particulièrement intéressant d'essayer de relever et d'analyser ses structures dominantes pour mettre en évidence les procédés stylistiques, sémantiques et linguistiques privilégiés.

Les procédés créatifs du langage publicitaire

L'aspect créateur des messages publicitaires concerne la sphère entière du langage, dans toute son extension. Toute l'organisation interne du discours est concernée par les manipulations de la parole écrite dans un but commercial. La tendance générale est de faire coexister dans le texte des opérations graphiques, phoniques, lexicales, syntaxiques et sémantiques afin de susciter l'ambiguïté et la surprise: les publicitaires emploient toute sorte de jeu linguistique créé à partir de figures de style³, formules figées, phrases célèbres, utilisation de clichés, invention de mots nouveaux. Laura Santone parle notamment de procédés de «contaminazione creativa» que la publicité, «discorso di per sé ibrido, meticcato» (SANTONE 2009: 49), met en œuvre afin de produire «un'eloquenza intersemiotica sottilmente connotata» (SANTONE 2009: 56).

En ce qui concerne notre corpus, nous avons rassemblé quelques exemples significatifs de ces manipulations effectuées sur le langage ordinaire afin de montrer la richesse du langage publicitaire; nous avons choisi de limiter

³ Voir à ce propos les études de Adam J-M., Bonhomme M., *L'argumentation publicitaire: rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, 1997, de Durand J. *Rhétorique et image publicitaire*, in *Communications*, n. 15, 1970, p. 70-95 et de Santone L., *Habitus retorici della seduzione nella pubblicità dei profumi*. In C. Giorcelli (Ed.), *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, pp. 211-224, Palermo-Roma-São Paulo, Ila Palma, 2009.

notre étude à la publicité contemporaine présente essentiellement dans la presse écrite et l'affichage de la période mai 2009-mai 2013. Il faut préciser qu'il est souvent assez complexe de classer un certain message dans une catégorie précise, le même message pouvant parfois être utilisé pour étudier plusieurs phénomènes; les divisions opérées ne seront donc que fonctionnelles. Abstraction faite de l'image, ce sont principalement les mots et les opérations effectuées au niveau du signifiant et du signifié qui vont être l'objet de cette analyse et qui vont illustrer la spécificité de la parole publicitaire.

Une alchimie de sons et de sens

Ce qui ne cesse de nous étonner dans le langage publicitaire, c'est sa richesse infinie de créativité, le foisonnement ininterrompu d'expressions et de mots nouveaux qui nous surprennent et qui attirent notre attention du fait de la hardiesse de certaines inventions. En effet, il est quelquefois possible de parler d'une véritable «alchimie» des mots, qui sont comme fondus par les publicitaires afin d'être transformés en des «créatures» tout à fait originales. Parfois, il s'agit de légers détournements d'un mot: on joue sur les sonorités et on utilise souvent la paronomase afin de créer un effet d'humour et bien sûr de mémorisation:

- «Souriez, vous êtes *bronzés!*» (Point Soleil)
- «A prendre ou à *lécher*» (biscuits Oreo)
- «Prenons le temps de *biscuiter* ensemble» (Milka biscuits)
- «Y a pas de *sushi*, 2011 sera comme on *nem*» (Alloresto.fr)
- «Toujours aussi *dinde* de toi» (Subway)
- «Paris *jus* t'aime» (Innocent)
- «Ici c'est *Poiris*» (Oasis)
- «Fiers d'être *mûrseillais*» (Oasis)
- «*Ail* love you» (Aniail)

Parfois on utilise des homophones non homographes, des homographes ou des mots appartenant à des catégories grammaticales différentes pour créer un effet d'ambiguïté sémantique avant de découvrir le produit. Par exemple:

- «Quand on *s'aime*, on *sème*» (Crédit Agricole)
- «*Davantage d'avantage*» (Hertz)
- «Vous partez où, vous partez *Caen?*» (Aéroport de Caen Carpiquet)
- «Il y a du changement dans l'*ère*» (Fnac)
- «L'été sera *choocolat*» (Leonidas)
- «Pour la *faim* du roman» (Kinder Bueno)
- «Levez-vous de *bonheur*» (Tropicana)
- «Jeune homme, vous ne faites pas le *pois*» (collant à pois Dim)

- «Noël, on en *vœux!*» (La redoute.fr)
- «Soignez vos *mots* sur Docteur.Bescherelle.com» (Bescherelle)
- «On prend un *ver?*» (Telus)⁴

On retrouve la paronomase et l'homophonie dans de nombreux jeux de mots fondés sur le nom du produit, de la marque ou bien sur leur symbole. Par exemple:

- «*Soignon* fous, encore un petit bout» (Soignon)
- «Quand on s'y connaît, c'est *Connétable*» (Connétable)
- «Il n'y a que *Maille* qui m'aille» (Maille)
- «*Le Parisien* mieux vaut l'avoir en journal» (Le Parisien)
- «Voilà une année qui commence sous un bon *cygne*» (Stabilo)

En ce qui concerne les mots déjà existants mais utilisés de façon 'créative', on peut arriver à déceler des licences grammaticales. Souvent, ce n'est pas un mot seulement qui crée des effets bizarres, mais c'est plutôt la combinaison de deux ou trois éléments qui, en général, ne se présentent pas ainsi parce que la grammaire ne permet pas des associations de ce type.

- «Intensément Boucheron» (Boucheron)
- «L'homme infiniment» (Fahrenheit de Dior)
- «Milka tendrement chocolat» (Milka)
- «Pépito, complètement choco» (Pépito – Lu)
- «Florette, complètement salade» (Florette)
- «Pommedeterrissime» (pommes de terre Princesse Amandine)
- «Je te ai» (Ernest le Gamin)

Dans le slogan «Pommedeterrissime» on a utilisé pour un substantif un suffixe marquant la valeur superlative. Dans les autres cas il y a un adverbe qui accompagne un substantif. Or, la grammaire lui associerait naturellement un adjectif ou un verbe, alors qu'ici nous avons un nom de marque (Boucheron) ou un nom commun (homme, chocolat, salade). Cette violation des règles est une des libertés que le langage publicitaire prend avec la langue. Sans compter que ces slogans n'ont pas de signifié objectif, ce qui laisse une marge de liberté au lecteur pour se construire aussi une interprétation personnelle du message. Le slogan «Je te ai» (Ernest le Gamin) prévoit une double lecture liée à la forme des mots employés. Si l'on considère *ai* comme première personne singulière du verbe *avoir* le signifié de «Je te ai» est «Je te possède», mais pour lire ainsi il faut transgresser la règle grammaticale qui dit que le pronom personnel objet *te* doit

⁴ Le contexte iconique de cette publicité pour une compagnie de téléphonie mobile représente deux poissons en train de bavarder.

s'élider devant une voyelle. Si on se limitait à écouter le texte on le reproduirait par écrit dans la forme «Je te hais» qui pourtant ne signifie plus «Je te possède» mais, au contraire, «Je te déteste». Il s'agit en tout cas d'un slogan qui exprime un sentiment fort, une véritable passion; en le structurant de manière qu'on ait la possibilité de parcourir ces deux voies différentes, les publicitaires ont probablement cherché à illustrer les deux visages classiques de la passion amoureuse: le catullien «odi et amo».

En quête de mots nouveaux

Une autre option de création lexicale dans le langage publicitaire consiste en l'invention tout-court (ou la réinvention) de mots et de syntagmes. Cela se passe dans la plupart des cas en utilisant des mots déjà existants et en les transformant comme s'il s'agissait d'une matière à modeler. *Sephora*, chaîne de distribution de cosmétiques et de parfums, a choisi par exemple d'inventer un nouveau langage visuel et verbal pour une de ses campagnes publicitaires. Les images représentent, à travers un jeu visuel de mise en abyme, six regards de femmes cadrés en gros plan; les visages sont barrés de mots inventés mais assez proches du vocabulaire existant pour être compréhensibles: «Attractionisme», «glamourisme», «bombassitude», «sublimitude», «fascinace», «rayonescence». L'effet de familiarité vient des terminaisons en -isme, -ance/-ence ou -tude qui sont assez courantes en français et du fait que, derrière l'invention lexicale, le lecteur reconnaît des mots déjà existants comme «attraction», «glamour» ou «sublime». L'effet de surprise est dû au mélange du connu et de l'inconnu présent dans ces mots forgés par la marque. Il faut préciser que le terme «fascinace» existe dans le langage psychanalytique et que «bombassitude» vient des mots très familiers «bombe» ou «bombasse», qui désignent une jeune fille attirante, parfois un peu vulgaire, qui met en avant son physique.

Les affiches d'une campagne publicitaire pour *Bescherelle* présentent également des néologismes: «grammaticopathe», «vocalasthénique» et «conjugophobe» sont trois mots savants inventés pour décrire les difficultés linguistiques comme des pathologies qui se soignent grâce aux manuels scolaires d'orthographe, de conjugaison et de vocabulaire Bescherelle. Partant du constat que les problèmes d'expression écrite sont souvent une souffrance, le slogan «Soignez vos mots sur Docteur.Bescherelle.com», un site internet ouvert pour accompagner la campagne publicitaire, présente la marque comme le meilleur des traitements et joue sur l'homophonie mots-maux.

L'invention de mots nouveaux se décline aussi en d'autres formes. La campagne «Diversivie, vivez plusieurs vies» présente la diversité et le foisonnement touristique de la région Pays de la Loire en invitant à vivre des vacances plus intenses et plus riches. Ce slogan a fusionné deux mots pour en

faire un seul. Il appartient donc à cette catégorie de mots que Blanche-Noëlle Grunig appelle *mot-valise* (GRUNIG 1990: 59), c'est-à-dire un mot construit en imbriquant un élément lexical dans l'autre afin d'obtenir un mot unique qui garde cependant les caractéristiques sémantiques des éléments de départ. «Ça nous ressemBleu» (Mutuelle Bleue) va dans le même sens et intègre en plus le nom de la marque dans le verbe choisi pour résumer la qualité principale que l'on veut mettre en évidence. Le slogan «Passez de néophyte.com à supersurfer.fr en quelques secondes» (Microsoft) exploite la mode de l'informatique pour tout le monde et crée deux substantifs sur le modèle du langage d'Internet pour expliquer la vitesse avec laquelle on apprend le fonctionnement de cet outil de plus en plus connu.

La création publicitaire peut passer également par la réutilisation de mots rares et oubliés, littéraires ou argotiques, comme dans la campagne de communication intitulée «Poitiers la romane» qui a été réalisée par l'office de tourisme et de la ville de Poitiers pour donner à l'art roman une image moins rébarbative et plus moderne qu'à l'accoutumée et attirer ainsi de nouveaux visiteurs. Les visuels décalés mettent en scène des individus du XXIème siècle, mi-homme et mi-statue, qui emploient des superlatifs dénotant la surprise tirés de l'argot parisien et du vieux français:

- *Ébaubissant*: sensationnel, stupéfiant (du verbe *ébaubir* «étonner grandement»);

- *Épastrouillant*: étonnant, merveilleux (du verbe *épastrouiller* «étonner»);

- *Épatarouflant*: étonnant (du verbe *épataroufler*, d'*épater* et *maroufler*).

À côté du langage littéraire, il y a aussi quelques cas de reprise du langage familier ou «jeune», par exemple «Y en a marre/ça calme» (carte 12-25 SNCF), «Ça roule pour moi» (poussettes Aubert); «Y a pas à tortiller» (Viande de porc française); «Si t'as pas de bol, il y a Curly Balls» (chips Curly Balls); «Des fruits, de l'eau, du fun» (Oasis). Toujours du côté des nouveaux langages, on relève des transcriptions de la langue parlée comme «J'fais ski me plaît... dans mes stations des Alpes Maritimes» (cotedazur-montagne.com) et de rares utilisations du langage SMS avec notamment les «SMS ilimiT vR ts lé oPratR» de Bouygues Telecom (Service de messagerie SMS illimités vers tous les opérateurs), ou bien le «C ki ki conduit?» d'Entreprise et Prévention.

La bifurcation du sens: polysémie, syllepse et ambiguïté sémantique

Nous allons maintenant examiner l'ambiguïté sémantique déclenchée par la polysémie de mots et d'expressions lexicalisées et figées utilisés dans les accroches publicitaires. Il est évident que l'une des caractéristiques principales de ces jeux de mots est la pluralité d'interprétations possibles qui doivent être

présentes simultanément dans l'esprit du lecteur déclenchant ainsi un dispositif ludique. L'éclaircissement sera donné, tour à tour, par le contexte verbal, iconique ou par le type de produit publicisé.

Dans le slogan «Vinaigre italien pour *Renaissance* de légumes» (Maille) on joue avec le mot *renaissance*: si d'une part il est vu comme *nouvelle naissance* (dans le sens que les légumes sont presque revitalisés par le vinaigre), de l'autre part il est perçu comme période historique et surtout artistique qui a eu son berceau en Italie. Le jeu de l'accroche «Les *Côtes* du Roussillon. Beaucoup de bonnes tables les placent déjà très haut. Les *Côtes* qui montent» dépend du mélange des vocabulaires de la viticulture et de la Bourse: cela est possible grâce à la ressemblance phonétique de *côtes* (synonyme ici de 'collines', où on produit ce vin) et *cotes* (valeurs dans les échanges boursiers). Dans «Il a *Free*, il a tout compris» on exploite l'ambiguïté du verbe *comprendre* et on utilise la rime afin de favoriser la mémorisation. Dans ce slogan pour un réfrigérateur *Bosch* «Grand, froid et écolo: sans aucun doute, cet américain est allemand» on joue avec les stéréotypes des nationalités, notamment allemande et américaine, avec la personnification du produit et le double sens des adjectifs choisis pour mettre en relief ses qualités. Le même procédé est employé dans la publicité pour le dictionnaire *Harrap's Shorter* «L'anglais avec une pointe d'actualité». Ici, le stéréotype iconographique de l'anglais sert à représenter la langue anglaise et son dictionnaire; les jeux linguistiques entre sens propre et sens figuré sur les mots *anglais* et *pointe* déclenchent un effet d'humour. La chaîne de restauration japonaise *Planet Sushi* fonde sa campagne publicitaire sur le thème d'actualité du mariage - des saveurs - pour tous; elle joue sur la polysémie de quelques mots appartenant au champ lexical de la nourriture: «On n'a pas attendu le mariage pour tous pour marier une petite crevette avec une grande asperge» et «On n'a pas attendu le mariage pour tous pour marier un poulet avec un avocat». Lors d'une de ses campagnes saisonnières, le site web *Meetic* spécialisé dans les rencontres amoureuses a opté pour un jeu de mots très prosaïque pour indiquer une tentative raté de séduction: «Cet été, préférez les *pelles* aux *râteaux*».

Les inventions créés à partir d'expressions idiomatiques de la langue française sont des stratégies également très fréquentes dans le discours publicitaire. Dans ces cas les publicitaires utilisent des formules qui «appartiennent au bagage culturel de chaque individu» et qui lui sont familières puisqu'elles sont déjà «fixées dans sa mémoire» (COSTANTINO 2000: 79, 80). Nous allons citer des exemples qui emploient principalement la syllepse, car ils montrent simultanément le sens propre et le sens figuré d'une expression:

- «Ne soyez plus *mauvaise langue!*»; «Ayez la *langue bien pendue!*» (Wall Street Institute)

- «Ce rasoir-là, va vous *faire la peau*» (Philips)

- «25 mg d'efficacité qui vont *faire un tabac*» (Nicorette skin)
- «Les meilleures offres Air France à *saisir au vol*» (Air France)
- «Paris-Bruxelles. 14 fois par jour. Faites sauter *les bouchons*» (Thalys-SNCF)
- «*C'est pas le Pérou... en revanche c'est Montpellier*» (TGV Ouigo-SNCF).

Dans l'accroche pour le TGV on utilise une expression familière très courante qu'on emploie pour dire «ce n'est pas grande chose», «c'est une somme modeste» tandis que dans le slogan pour le train Thalys on opte pour un mélange du registre routier et celui du vin.

Il faut remarquer que, dans la plupart des cas, les formules figées perdent, dans leur lien avec l'image, le figement et le sens figuré. Les «*Châteaux en Espagne*» de la publicité réalisée pour promouvoir le tourisme de ce pays, ne sont plus des projets irréalisables ou des songes impossibles, mais de véritables bâtiments féodaux qu'on peut visiter lors d'un voyage dans ce pays. Dans les accroches suivantes on représente sur le plan visuel les objets ou les animaux cités correspondant au sens propre des expressions idiomatiques utilisées:

- «Arrêtez de *vous faire plumer!*»; «Arrêtez de *vous faire tondre!*»; «Marre d'être pris pour une vache à lait?» (Virgin Mobile)
- «Laurent est sûr de *faire un carton*»; «Françoise a du pot de s'en occuper» (Houra.fr)
- «Ici le shopping donne *bonne mine* (de crayon)» (centre commercial Les Passages)
- «Des conseillers *aux petits oignons* pour les *deux-roues*»; «L'assurance *chouchou* des *deux-roues*» (AMV).

A côté des inventions créés à partir des formules lexicalisées et des expressions familières, on trouve également dans le discours publicitaire le réemploi d'autres expressions figées qui font partie du patrimoine culturel commun, comme les proverbes, les dictons, les formules empruntées au langage juridique et administratif, les citations d'œuvres artistiques, littéraires ou cinématographiques, etc. Ce qui est fondamental pour le succès de ces mécanismes, c'est que les textes doivent rester compréhensibles et aussi reconnaissables et qu'ils déclenchent chez le lecteur-consommateur la recherche d'une trace mémorielle préexistante qui lui signale qu'il est déjà entré en contact avec quelque chose de semblable. La citation de Baudelaire «Plonger au fond du gouffre enfer ou ciel qu'importe» est apparue sur l'affiche de l'exposition «L'ange du bizarre. Le romantisme noir, de Goya à Max Ernst» qui s'est tenue au printemps 2013 (du 5 mars au 23 juin) au Musée d'Orsay à Paris. Le titre du célèbre film de Louis Buñuel «Cet obscur objet du plaisir» a été exploité pour publiciser la voiture *Citroën CX* il y a quelques années. L'accroche «La famille c'est sacré», apparue récemment dans la campagne de communication pour la marque

de chaussures *Eram*, est une utilisation ironique de cette expression stéréotypée qui renvoie à des valeurs traditionnelles et religieuses; la marque veut s'en détacher en montrant, à travers des familles recomposées et homoparentales, une idée de famille très moderne et progressiste. La formule figée de type administratif «Lu et approuvé», enfin, est désormais associée à la marque *Lu*.

Les exemples cités présentent l'élément connu tel qu'il était à l'origine, en conservant son intégralité sémantique et formelle. Toutefois, la plupart des messages qui emploient des expressions connues, loin de rester fidèles au modèle, apportent des modifications aux versions originales qui en bouleversent le sens aussi bien que la forme. Les publicitaires font tout de même attention à ce que l'expression puisse être reconnue et il préfèrent choisir des mots qui se ressemblent (entre autres sur le plan phonétique) et garder la même structure, comme par exemple dans les slogans exploitant la devise révolutionnaire «Liberté, égalité, légèreté» (Stuyvesant) et «Liberté, fraternité, diségalité», ou bien dans l'accroche «Pour joindre l'utilitaire...à l'agréable» (Peugeot) dont le jeu linguistique se base sur la racine commune des deux signifiants «utile» et «utilitaire». Le slogan «Made in qualité» (Nissan) utilise la formule qui signale l'origine d'un produit mais on propose ici un pays imaginaire qui serait le paradis du consommateur, le pays de la Qualité. «Tu fruites ou tu pointes?» (Oasis) cite et détourne la célèbre expression liée au jeu de la pétanque, «Flagrant désir» (Shalimar, Guerlain) reprend une expression juridique et «Le prêt-à-partir» (Air Inter Europe) a été emprunté au langage de la mode. Les accroches «Sous les pépins, la plage» (Oasis) et «Sous les légumes, le plaisir» (Paysan Breton) renvoient au célèbre slogan «Sous les pavés, la plage» né en mai 1968, dans les rues de Paris, lorsque des étudiants arrachaient les pavés pour faire des barricades, laissant apparaître le sable qui couvrait la chaussée. Du côté littéraire et artistique, le slogan «Être Planète ou ne pas être?» (Planète) transforme légèrement la réplique shakespearienne tandis que «On ne plaisante pas avec le sport» (Eurosport France) renvoie à la pièce de théâtre de Musset «On ne badine pas avec l'amour»; on peut citer aussi «La belle et la fête» (Sephora) et «Bienvenue chez nous» (Office de tourisme de la région Nord-Pas de Calais), qui représente un clin d'œil au film «Bienvenue chez les Ch'tis». Les slogans suivants reprennent enfin le célèbre paradoxe magrittien: «Ceci n'est pas un mobile» (Siemens); «Ceci n'est pas une coupe de fraises à la crème» (Maille).

Conclusion: pour une exploitation didactique de la publicité

On espère avoir montré, à travers les exemples cités et commentés, l'intérêt linguistique et culturel de la publicité qui constitue à la fois une source

inépuisable d'activités communicatives et une mine de procédés discursifs à décrypter et qui, par sa nature même, se prête à différentes possibilités d'exploitations pédagogiques, comme par exemple:

- faire le point sur les acquis théoriques (notions élémentaires de linguistique de base et de sémiologie) nécessaires pour le décodage du langage publicitaire;
- faire découvrir les moyens utilisés pour «accrocher» la cible et décrypter les procédés créatifs mis en œuvre dans les messages publicitaires;
- analyser les unités lexicales simples ou les expressions plus complexes repérées dans les annonces exploitant formes rhétoriques, micro-langage, libertés graphiques, phoniques et grammaticales;
- analyser en particulier les syntagmes lexicalisés et les formules figées (proverbes, dictons, aphorismes, références littéraires, musicales, cinématographiques, religieuses, populaires ou argotiques, etc.) et les insérer dans une étude contrastive comparant deux (ou plus) systèmes linguistiques;
- réaliser des annonces publicitaires selon les stratégies et les codes analysés afin de développer la créativité linguistique des apprenants;
- réfléchir sur les enjeux du discours publicitaire dans la société actuelle et sensibiliser à un décryptage constant des mécanismes mis en œuvre.

Le propos de travailler sur la publicité en milieu scolaire ou universitaire né d'une part de la volonté de promouvoir et favoriser ce dont Raffaele Simone parlait déjà il y a quelques décennies, c'est-à-dire «uno studio analitico e teoricamente fondato del legame esistente fra pubblicità e sviluppo della creatività linguistica» che «sarebbe di grande utilità non solamente a fini conoscitivi, ma anche in vista di interventi concreti di politica culturale ed educativa» (SIMONE 1972); de l'autre, d'atténuer le plus possible «lo spaventoso contrasto» et «l'enorme distanza» (SIMONE 1998), le dangereux écart entre le monde de l'éducation et le monde extérieur, entre la dimension exclusivement *livresque* des salles de classe et la dimension culturelle des jeunes d'aujourd'hui, caractérisée par la coexistence de plusieurs formes et moyens de communication et par la dominance des médias. Ainsi nous pouvons essayer de mettre en place un apprentissage contextualisé de la langue-culture française, visant une prise de conscience concernant les codes et les stratégies du message publicitaire qui s'inscrit donc dans le cadre d'une éducation aux médias qui, de nos jours, est devenue nécessaire.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARPP et DGLFLF, *Publicité et langue française*, Bilan 2009.
- ADAM, Jean-Michel, BONHOMME, Marc, *L'argumentation publicitaire: rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Nathan, 1997.
- BALDINI, Massimo (a cura di), *Il linguaggio della pubblicità: le fantaparole*, Armando Editore, 1996.
- BACHAND, Denis, «L'art de/dans la publicité, de la poésie à la prophétie», *Études françaises*, n. 3, vol. 22, 1986.
- BERTHELOT-GUIET, Karine, «L'usage de la langue française dans la publicité», in *Journal des Grandes Ecoles*, n. 9, février 2011.
- BERTHELOT-GUIET, Karine, «Langue française et publicité: mouvements de lexique», in *Le français face aux défis actuels*, Suso J. et Lopez R. (coord.), II, 2004, p. 25-34.
- BERTHELOT-GUIET, Karine, «La publicité, une parole quotidienne?», in *Communication et langage*, n. 117, 1998, pp. 12-27.
- CATHELAT, Bernard, *Publicité et société*, Éd. Payot & Rivages, Paris, 2001.
- COSTANTINO, Vincenza, *A pleins slogans: jeux et enjeux du langage publicitaire*, Schena-Didier Erudition, 2000.
- DURAND, Jacques, «Rhétorique et image publicitaire», in *Communications*, n. 15, 1970, p. 70-95.
- GRUNIG, Blanche-Noëlle, *Les mots de la publicité. L'architecture du slogan*, Paris, Presses du CNRS, 1990.
- HOUSSA, Catherine, «Les slogans palimpsestes», *Echos*, n. 69-70, 1993, pp. 44-48.
- PORCHER, Louis, *Introduction à une sémiotique des images*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1976.
- SANTONE, Laura, «L'eloquenza della contaminazione in pubblicità», in Rocca Longo M. (ed), *Contaminazioni creative*, Roma, Onix Editrice, 2011, p. 49-56.
- SANTONE, Laura, «Stratégies de médiation de la parole publicitaire», in D. Miller & A.Pano (ed), *La geografia della mediazione linguistico-culturale*, Bologna, D.U.Press, 2009, p. 243-256.
- SANTONE, Laura, «*Habitus* retorici della seduzione nella pubblicità dei profumi», In C. Giorcelli (ed), *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, Palermo-Roma-São Paulo, Ila Palma, 2009, p. 211-224.
- SEGUELA, Jacques, *La publicité*, Toulouse, Les Essentiels Milan, 1997.
- SIMONE, Raffaele, «Educazione linguistica minimalista?», in Ferreri Silvana, Guerriero Anna Rosa (a cura di), *Educazione linguistica vent'anni dopo: che cosa ne pensano De Mauro, Renzi, Simone, Sobrero*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.
- SIMONE, Raffaele, «Pubblicità e creatività linguistica», in *Sipra*, n. 2, marzo-aprile 1972.
- STEFANOVA, Lydia, «La poétique de la publicité française», in *Cercle linguistique d'Aix-en-Provence*, Marseille, 1991, p. 167-188.
- TILLETTE, Barthélémy, «L'empire du sens», *Autrement*, n. 53, 1983, p.196-202.

ANMERKUNGEN ZUR FERNSEHSPRACHE

JOHANNES HORST¹

ABSTRACT. *Notes on Language Television.* It is useful and necessary that students, especially outside of Germany, who want to train listening comprehension listen to film examples. However, film language follows entirely different rules than those of the German language classroom. Thus, it is essential that they beforehand learn about the rules of the medium and the resulting constraints of this specific language, in order to correctly deal with the forms found there.

Key Words: *Common European Framework, film- and tv language, listening comprehension*

REZUMAT. *Cu privire la limbajul televiziunii.* Considerăm că este deosebit de util ca, mai ales studenții care nu se află în Germania, să încerce să înțeleagă exemple din filme spre a-și verifica astfel competența de a înțelege germana. Limba filmului urmează alte reguli, cu totul diferite decât cele din sala de curs. În consecință, este esențial ca, în prealabil, cursanții să deprindă regulile mediului și constrângerile specifice acestui limbaj, în scopul de a deprinde în mod corect formele astfel însușite.

Cuvinte cheie: *cadru european comun, limbajul filmului și al televiziunii, competența de a înțelege*

1. Einleitung

Der „Gemeinsame europäische Referenzrahmen für Sprachen“ des Europarats (Europarat 2001) unterscheidet verschiedene Kategorien, für die zur Testierung eine entsprechende Sprachkompetenz vorliegen soll. Eine der vier Teilqualifikationen liegt beim Hörverstehen (Eggers 1996). Durchaus zu Recht: Feyten betont, dass es sich bei dieser Kompetenz mit einem zeitlichen Anteil von 45% um die wichtigste Einzelfertigkeit in der Alltagskommunikation

¹ Johannes Horst, Universität des Saarlandes, Saarbrücken, Deutschland, E-mail: horst_johannes@yahoo.de

handele (1991: 174). Umso wichtiger ist es, dass Lerner entsprechende Fähigkeiten erwerben. Doch wie sollen Sprachlerner, die sich nicht im Umfeld der gesprochenen Sprache aufhalten, sondern in ihren Heimatländern, an authentisches Übungsmaterial gelangen?

Immer wieder wird daher auf audiovisuelles Material verwiesen, das heute über Internet, aber auch im Kontext von DVDs oder CDs verfügbar sei (Gruba 1997). Auf die Problematik im Kontext multimedialer Angebote habe ich bereits hingewiesen (Giessen 2006). In diesem Beitrag geht es um Dokumentarfilmproduktionen. Natürlich ist es naheliegend, Studierende aufzufordern, Fernsehdokumentationen, die über die Homepages der Sender weltweit online verfügbar sind, zu betrachten und dabei mehr oder weniger bewusst das gesprochene Deutsch aufzunehmen.

Allerdings wird häufig übersehen, dass sich die gesprochene Sprache im Kontext von nichtfiktionalen Fernsehangeboten (Nachrichtensendungen, Reportagen im Kontext von Magazinsendungen, Dokumentationen der öffentlich-rechtlichen, aber auch mancher privater Fernsehsender) keine authentische Sprache darstellt. Vielmehr ist sie hochartifizial. Dies bezieht sich auf die Form: Sie ist vorformuliert und passt sich an das Bild an. Dies bezieht sich aber auch auf die Grammatik, denn im Zuge dieses Anpassungsprozesses an visuelle Zwänge werden grammatische Änderungen notwendig, die zumindest L2-Lernern in ihrer Funktion und Bedeutung zuvor erläutert werden müssen. Der folgende Beitrag will Hinweise dazu geben. Zu diesem Zweck stellt er auch exemplarisch Beispiele aus einer deutschen Fernsehdokumentation vor.

Zunächst sei auf die Zwänge eingegangen, die bei der Produktion von Fernsehtexten entstehen (siehe auch Giessen 2012: 80ff.).

2. Fernsehsprache

Texte für Bewegtbilder sind natürlich auch Texte zum Hören, aber sie unterscheiden sich von der freien Rede oder vom Hörfunktext, weil sie nicht isoliert stehen (und allenfalls durch Dias, Overhead-Folien oder Power-Point-Präsentationen ergänzt werden können und müssen), sondern zwangsläufig eine Ergänzung haben: das Bild, in dessen Kontext sie stehen. Sie müssen also nicht aus sich heraus wirken, sondern im Zusammenspiel mit dem Bild.

Das heißt zunächst, dass der Text das Bild (und eventuell die Töne im Kontext des Bildes) mit berücksichtigen muss. Dies wiederum kann bedeuten, dass sich der Text zurücknehmen muss – im Extremfall muss an Stellen, an denen Bild und Originalton sehr aussagestark sind, auf einen eigenen Text ganz verzichtet.

(Dies ist beim Interview natürlich eine selbstverständliche und banale Aussage – natürlich wird man ein Interview nicht übertexten, es sei denn, es ist in einer Fremdsprache geführt. Es ist aber auch in anderen Situationen notwendig, den Text zurückzunehmen. Dies gilt beispielsweise dann, wenn Originalgeräusche zu hören sind wie in einem Naturfilm das Vogelgezwitscher, bei einem Sportfilm der Startschuss oder bei einer Dokumentation über archäologische Feldprojekte die Kommentare der Grabungsteilnehmer. Solche Geräusche, auch O-Töne oder Original-Ton genannt, verdeutlichen und dokumentieren ohne Worte weit besser die beabsichtigte Aussage des Films. Läge über diesen Geräuschen Text, wäre die Wirkung des Films unter Umständen sogar schwächer. Wenn die direkten Informationen durch vermittelnde Kontextinformationen ersetzt werden, kann dies zumindest ein Intensitätsverlust darstellen. Vermutlich würde der Text gar von der bildlichen und akustischen Aussage des Films ablenken. Zumindest erfolgt also eine Güterabwägung, die darüber Aufschluss bringt, ob die dokumentarische Qualität des Original-Materials wichtiger ist, oder die über Text vermittelbaren Kontextinformationen. Dabei erweist sich in der Tat, dass es häufig nicht nur unnötig ist, Bilder mit Text zu unterlegen, es ist oft sogar störend. Zudem: Wenn der Text nur noch einmal beschreibt, was zu sehen ist, wenn also die visuelle Aussage sozusagen verdoppelt wird, wirkt dies eher ermüdend. Der Bereitschaft, sich auf einen Film einzulassen, ist dies eher abträglich.)

Die Grundfrage vieler Filmtexte lautet demnach: Ist das, was zu sehen ist, ohne weitere Erläuterungen verständlich? – Wenn nicht alles verständlich ist, wird zweifellos das erläutert werden, was zum Verständnis notwendig ist, aber eben nicht mehr. Der Text sollte das ergänzen, was Zuschauer normalerweise nicht wissen können und was das Verständnis des zu Sehenden erleichtert. Dies ist mit der Aussage gemeint, dass sich das Wort dem Bild unterzuordnen habe.

Der Verzicht auf eine textliche Verdoppelung dessen, was man sieht, geht mit einem Verzicht auf beschreibende Adjektive oder Adverbien einher. Ob der Schachtelhalm eines biologischen Films schön ist (oder grün), sehen die Zuschauer selbst. Die Erwähnung ist demnach unnötig – und wenn manche Zuschauer den Schachtelhalm als nicht schön empfinden sollten, sind sie zusätzlich verärgert. (Es gibt eine Ausnahme von dieser Regel. Dient das Adjektiv oder Adverb der Unterscheidung, dann ist es natürlich notwendig. Der Schachtelhalm ist grün und nicht braun wie ein Baumstamm, weil...).

Wenn Kontextinformationen notwendig sind, muss das Bild umgekehrt deren Darstellung unterstützen. Aus diesem Grund ist auch bei Dokumentationen und anderen nicht-fiktionalen Filmen ein Drehbuch, zumindest ein Ablaufplan notwendig, und bereits bei den Dreharbeiten müssen Bilder für solche Passagen einkalkuliert werden. Der Ausdruck für Bilder, die als Hintergrund für längere Textpassagen eingesetzt werden, lautet etwas geringschätzig Bildteppich. Solche

Passagen sind manchmal notwendig sein, aber sie sollten auch in einer nichtfiktionalen Produktion nicht zu sehr dominieren – denn es sollte ja das Bild im Vordergrund stehen.

Erneut: Das Bild liefert die Kerninformationen, der Text dient seiner Einordnung, seinem Verständnis. Video heißt: „ich sehe“; auch die Begriffe Fernsehen oder Bewegtbild verweisen darauf, wo der Schwerpunkt des Mediums liegt. Das Bild stellt also nur im Notfall den Anlass für einen Text dar. Im Normalfall ergänzt umgekehrt der Text das Bild, so dass ein interessanter, informativer und medienadäquater Gesamteindruck entsteht.

Auf keinen Fall darf der Text dem Bild widersprechen. Dies ist weniger trivial und einfach (durchzuführen), als es sich anhört. Der Text muss immer auf das Bezug nehmen, was zu sehen ist. Für einen Film, der die deutschen Mittelgebirge vorstellt und die für diese Landschaften wichtigen Gesteine zeigt, werden sicherlich Bilder gedreht werden, die Sandstein oder Kalkstein zeigen. Erläutert der Text, der über diesen Bildern liegt, den Taunusquarzit, entsteht natürlich ein Problem. Natürlich sind weder Text noch Bild falsch – falsch bei diesem Beispiel wäre die Zuordnung von Text und Bild. Dennoch haben die Zuschauer den Eindruck eines Fehlers. Aus diesem Grund muss der Taunusquarzit angesprochen werden. Daher wird zunächst das Sichtbare angesprochen. Nachdem Text und Bild miteinander verknüpft worden sind, können sie sich wieder voneinander lösen. Konkret könnte der Übergang etwa lauten: „Diese Bilder zeigen Sandsteine, die charakteristische Gesteinsart des Pfälzer Waldes. Nördlich des Pfälzer Waldes, in Hunsrück und Taunus, dominieren dagegen Quarzite.“ Durch Schlüsselworte wie „Diese Bilder“ wird der Bezug zum Bild hergestellt; dann macht es auch nichts aus, dass im weiteren Verlauf des Filmtextes andere Gebirgszüge und eine andere Gesteinsart angesprochen werden.

Es gibt verschiedene rhetorische Möglichkeiten, den textlichen Bildbezug herzustellen. Die soeben genannte verweist direkt auf das gleichzeitig zu sehende Bild („Diese Bilder zeigen Sandsteine, die charakteristische Gesteinsart des Pfälzer Waldes“ oder: „Diese ersten Aufnahmen des Jupitermondes wurden von der Sonde Voyager übermittelt.“). Sie transportiert also Metainformationen über das Bildmaterial: Die Bilder werden als solche angesprochen. Dies kann notwendig sein, wenn, wie im ersten Beispiel, ein Gegensatz zum Bild hergestellt werden soll oder, wie im zweiten Beispiel, die Kontextinformation, dass es sich um das erste Bildmaterial dieser Art handelt, eine Erwähnung Wert scheint.

Oftmals wirkt die direkte Ansprache des Bildes jedoch penetrant. Videobilder können auch ohne einen solchen direkten Verweis auf sie selbst angetextet werden. Archäologen müssen also nicht sagen: „Diese Bilder zeigen eine Tempelanlage aus dem fünften Jahrhundert.“ Wichtig ist hier nicht die Metainformation, sondern allein die Information, was die Bilder zeigen. Es genügt also, aufs Bild getextet, die Aussage: „Eine Tempelanlage aus dem fünften

Jahrhundert.“ Dies ist zweifellos eine wichtige Information, wenn die Ruinen zum ersten Mal zu sehen sind und daher einer Erklärung bedürfen.

Selbst die Verknüpfung von Gegensätzlichem kann ohne Verweis auf die Metaebene geschehen. Ein Beispiel: Das Bild zeigt eine belebte innerstädtische Straße – und der Text könnte lauten: „Die Avenue Bourghiba ist die Hauptstraße von Tunis. Im fünften Jahrhundert herrschte hier andächtiges Schweigen. Unter der heute so belebten Kreuzung ist der Standort der ehemaligen Tempelanlage.“ Wichtig ist, dass der Text das Bild trifft, dass er nicht nachhinkt, dass es keine Text-Bild-Schere gibt.

Dies ist oft schwierig, weil die Bilder keine Rücksicht auf Satzstrukturen nehmen. Eine Einstellung, die so lange steht, wie ein Satz dauert, kann bereits langweilig wirken. Da der Film zuerst geschnitten wird, bevor der Text entsteht – denn der muss sich ja auf die Bilder beziehen –, sind einzelne Einstellungen zumeist zu kurz, um Zeit für ganze Sätze zu lassen. Andererseits ist es aber auch nicht notwendig, die Konstruktionen der Schriftsprache zu übernehmen, die auf Ästhetik und grammatikalische Vollständigkeit bedacht sein sollten – der Text ist ja nicht in seiner Schriftform zu sehen. Er wird nicht einmal, wie beim Vortrag oder bei einer Radiosendung, mit Konzentration auf ihn selbst gehört, sondern immer nur im Kontext mit dem Bild wahrgenommen. Es ist also wesentlich wichtiger, dass der Text zum Bild passt, als dass er als schöne Schriftsprache zu erkennen wäre. Dies bedeutet konkret, gegebenenfalls auf komplette Satzstrukturen zu verzichten, wenn dies notwendig ist – wenn beispielsweise nicht viel Zeit ist, weil die zu betextende Stelle nur sehr kurz zu sehen ist. „Eine Tempelanlage aus dem fünften Jahrhundert“. Das reicht auch – im Gegenteil: Dieser Satz kann besser sein, weil präziser zum Bild passend.

Da überwiegend Informationen zu den im Bild gezeigten Objekten vermittelt werden müssen, sind Substantive das Wichtigste des Filmtextes. Verben können häufig entfallen. Sätze wie – „Eine Tempelanlage aus dem fünften Jahrhundert. – Die Opferstelle. – Daneben: Das Fundament des Altars.“ – mögen unschön zu lesen sein. Aber dies ist eine häufige und oft auch besser wirkende Filmsprache. Wer Filmtexte schreibt, sollte also den Mut zum Verzicht auf klassische Satzstrukturen mitbringen. Sehr häufig dominiert ein kurzer Nominalstil. Er sollte stets mit dem Wort (in der Regel eben dem Substantiv) beginnen, das an das Bild anschließt. Oftmals reduziert sich ein Satz auch auf eine Adverbiale des Ortes oder der Zeit.

Diese Art zu texten ist für Sprachdozenten, die sich überwiegend in anderen Medien ausdrücken, sehr ungewohnt. Man achte aber einmal bewusst auf den Gebrauch der Sprache in Nachrichtenfilmen und Dokumentationen des Fernsehens – je kompakter der Gesamteindruck des Films ist, desto wahrscheinlicher findet man auch eine solch scheinbar reduzierte Sprachstruktur vor. Und wie vieles, so ist auch diese Form des Textens Übungssache und Gewohnheit.

3. Ein Beispiel

Das Beispiel bezieht sich auf den Dokumentarfilm „Die Wiege des Christentums: Die Katakomben von Rom“ von Thomas Schaefer, eine Produktion von *Spiegel TV*.

Wir beginnen mit dem Filmanfang, der eine lange Bewegung mit subjektiver Kamera beinhaltet. Hier werden die Titelangaben eingeblendet:



Abbildung 1: Titel

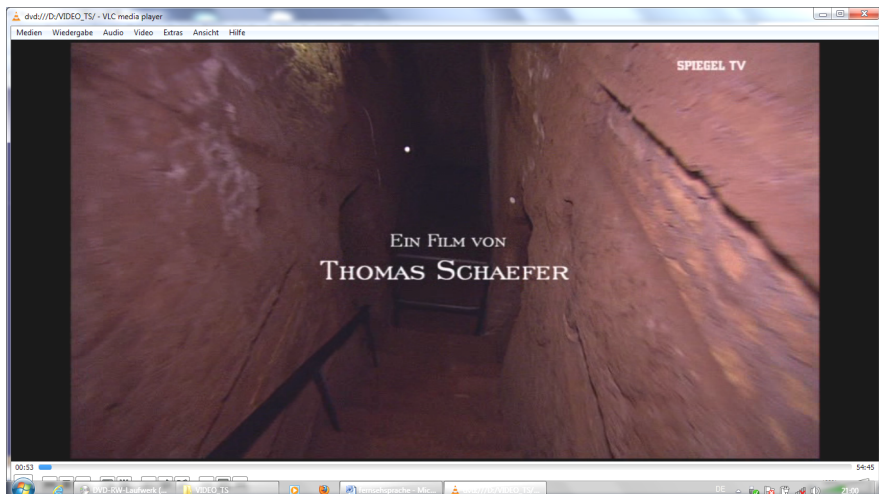


Abbildung 2: Autorenangabe

Anschließend wird in Schwarzfilm überblendet und vom Schwarzfilm aus in eine Totale der Stadt Rom.

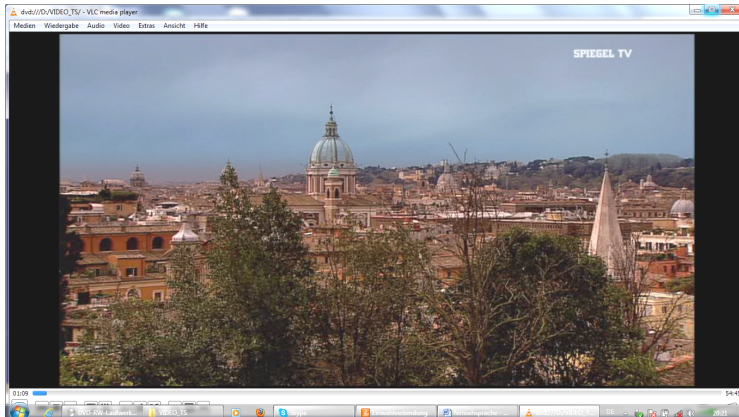


Abbildung 3: Totale Rom (nach Aufblendung, vor Schwenk)

Zunächst handelt es sich um ein stehendes Bild, das langsam in einen Schwenk über die Stadt Rom übergeht. Gleich am Anfang, noch über der stehenden Totale, setzt der Text ein:

1'08": Sprecherin: Rom. Die ewige Stadt. Metropole Italiens. Großstadt am Tiber. Zweieinhalb Millionen Einwohner. Gegründet von Romulus 753 vor Christus, der Sage nach.

Bei etwa 1'20" kommt der Schwenk zu seinem Ende. Nun ist die Petersdom im Bildmittelpunkt zu sehen.



Abbildung 4: Totale Rom (nach dem Schwenk), im Bildmittelpunkt der Petersdom

In diesem Moment geht auch der Filmtext weiter:

1'20" Sprecher: In einer Enklave: der Vatikan. Sitz der römisch-katholischen Kirche mit ihrer weithin sichtbaren Kuppel, der zentralen Basilika.

Bei 1'34" gibt es einen Umschnitt (der dieses Mal nicht als Überblendung, sondern als harter Schnitt realisiert ist). Mit dem Umschnitt gibt es wieder einen Sprecherwechsel. Der neue Text:

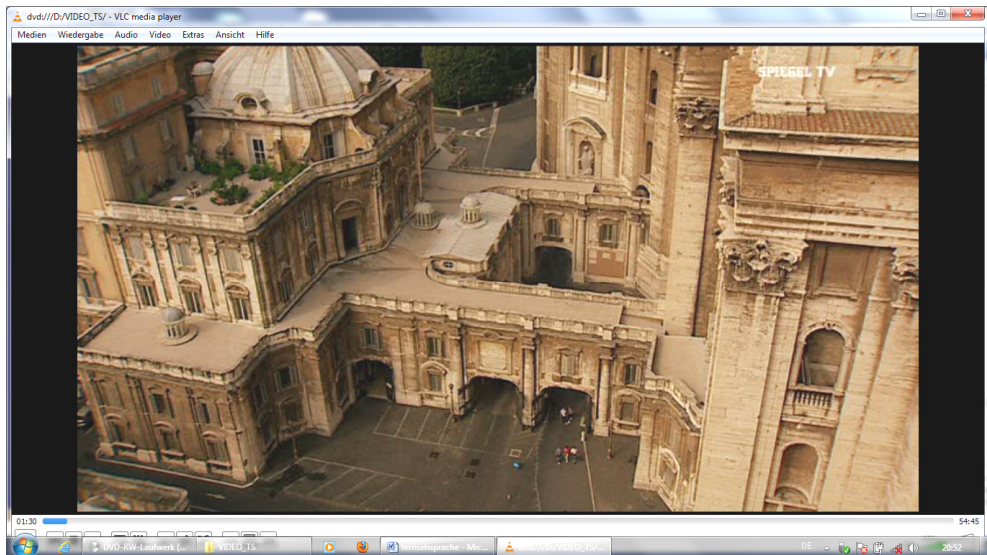


Abbildung 5: Petersdom (nach Umschnitt, harter Schnitt)

1'34": Sprecherin: Der Petersdom. Vor 500 Jahren wurde mit dem letzten Neubau begonnen. 120 Jahre hat es gedauert, bis der Dom eingeweiht werden konnte.

Aufgebaut auf den Fundamenten einer Basilika, die von Kaiser Konstantin 313 nach Christus errichtet wurde.

Nach einem weiteren Umschnitt sehen wir Fremdmaterial, das offenbar Papst Benedikt XVI auf dem Petersdom und mit Blick auf den Petersplatz zeigt. Dazu gibt es erneut einen Sprecherwechsel

ANMERKUNGEN ZUR FERNSEHSPRACHE



Abbildung 6: Blick vom Petersdom auf den Petersplatz, im Vordergrund Papst Benedikt XVI

1'54" Sprecher Von hier aus regiert heute ein deutscher Papst, Benedikt XVI:

Dann wird zum Originalton aufgezogen. Dabei ist der Papst zu hören, der den Segen „urbi et orbi“ spricht:

O-Ton Benedikt XVI: Et benedictio Dei omnipotentis: Patris et Filii et Spiritus Sancti descendat super vos et maneat per semper.

O-Ton Gemeinde: Amen.

Diese Anfangsphase ist etwas ausführlicher dargestellt worden und soll nun erläutert und interpretiert werden.

Zunächst symbolisiert der Sprecherwechsel jeweils einen Neuanfang. In der Regel korreliert er mit einem Bildumschnitt. Der erste Block beginnt im Nominalstil. Wird als ‚Satz‘ jeweils eine semantische Einheit interpretiert, besteht der ‚erste Satz‘ lediglich aus einem Wort, das aber genau zum Bildinhalt, der Totalen über die Stadt, passt: „Rom“. Im Nominalstil geht es weiter. Die zweite semantische Einheit besteht aus einem Substantiv, davor Artikel und Adjektiv: „Die ewige Stadt“. Auch die dritte semantische Einheit reduziert sich auf zwei Substantive, von denen ein als Genetivergänzung des anderen eingesetzt wird:

„Metropole Italiens“. Die vierte semantische Einheit besteht aus einem Substantiv und einer Ortsadverbialen, die ebenfalls substantivisch ist: „Großstadt am Tiber“. Schließlich folgt eine Zahlenangabe: „Zweieinhalb Millionen Einwohner“. Bis dahin haben die Zuschauer also schon fünf semantische Einheiten vernommen, aber es ist noch kein Verb gefallen. Erst die folgende sechste semantische Einheit als im grammatischen Sinn kompletter Satz interpretiert werden: „Gründet von Romulus 753 vor Christus, der Sage nach.“ – Offenbar ist, mehr noch als in der ‚normalen‘ gesprochenen Sprache, in der Fernsehsprache nicht notwendig, dass im grammatikalischen Sinn korrekte Sätze auftreten. Die Fernsehsprache war in diesem Beispiel zwar bis zum äußersten elliptisch, aber auch die Prosodie der Sprecherin zeigt, dass die einzelnen semantischen Einheiten als ‚Sätze‘ verstanden werden. Mithin dominiert die Semantik und die Text-Bild-Korrelation vor der ‚klassischen‘ Satzstruktur – ein Sachverhalt, der Deutschlerner natürlich nicht dazu bringen darf, ihre Testate ähnlich durchzuführen. Allein aus diesem Grund erscheint wichtig, ihnen zunächst zu verdeutlichen, was die Prioritäten der Fernsehsprache sind.

Auf diese Art und Weise ist es möglich, sofort das Bild anzutexten, wenn es zu sehen ist. In dem Moment, in dem der Schwenk den Petersdom zeigt, hören wir erneut ‚Sätze‘, die ausgesprochen elliptisch sind. Erneut handelt es sich um einen ausgeprägten Nominalstil: Substantive und in der Regel substantivisch gebildete Ortsadverbialien, die das zu sehende Bild erläutern. Zum Bild des Petersdoms hören wir: „In einer Enklave: der Vatikan. Sitz der römisch-katholischen Kirche mit ihrer weithin sichtbaren Kuppel, der zentralen Basilika.“ Erneut haben wir zwei semantische Einheiten ohne Verb – keine im grammatischen Sinn komplette Sätze, aber offenbar vom Zuschauer als ausreichend erlebt und ideal das gerade zu sehende Bild ergänzend.

Auch nach dem nächsten Umschnitt setzen sich die Charakteristika der Fernsehsprache fort. Zum Bild vom Petersdom hören wir als semantische Einheit die Beschreibung des zu sehenden Gebäudes, dann folgt die erste Folge gar dreier auch im grammatischen Sinn kompletten Sätze in dieser Sequenz des Films: „Der Petersdom. Vor 500 Jahren wurde mit dem letzten Neubau begonnen. 120 Jahre hat es gedauert, bis der Dom eingeweiht werden konnte. Aufgebaut auf den Fundamenten einer Basilika, die von Kaiser Konstantin 313 nach Christus errichtet wurde.“

Zum nächsten Umschnitt hören wir einen weiteren auch im grammatischen Sinn kompletten Satz, der das Bild erläutert: „Sprecher Von hier aus regiert heute ein deutscher Papst, Benedikt XVI.“ Dann wird zum O-Ton aufgezo-gen, und wir hören die nächsten Sekunden ausschließlich Originalgeräusche: Den Segen „Urbi et orbi“ des Papstes, und die Reaktion der Gemeine: „Et benedictio Dei omnipotentis: Patris et Filii et Spiritus Sancti descendat super vos et maneat per semper. Amen.“

Auch das nächste Beispiel, das aus einer Filmpassage nur wenige Sekunden später stammt – erneut einem neuen inhaltlichen Absatz folgend, symbolisiert durch einen filmischen Umschnitt nun auf die berühmte leonardinesche Darstellung des Abendmahls – ist ausgesprochen elliptisch. Wieder hören wir fast ausschließlich Substantive beziehungsweise substantivische Adverbialen.

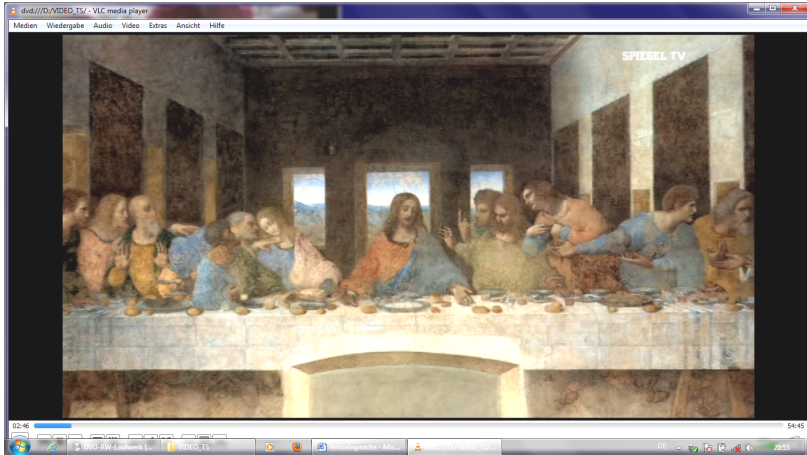


Abbildung 7: Darstellung des Abendmahls

2'44" Sprecherin: Das Abendmahl. Die Eucharistie. Am Vorabend seiner Kreuzigung. Zusammen mit seinen zwölf Jüngern.

Aufgrund der inhaltlichen Nähe sei kurz ein weiteres Beispiel dargestellt, das erst deutlich (rund acht Minuten) später zu sehen ist, aber die selbe Vorgehensweise illustriert:



Abbildung 8: Darstellung des Abendmahls in den Katakomben von Rom.

Dieses Bild folgt erneut einem Umschnitt, nun auf eine Darstellung des Abendmahls in den Katakomben von Rom. Dazu hören wir ein Substantiv mit einer Adverbiale der Zeit. Ihr folgt (immerhin) ein auch im grammatischen Sinn kompletter Satz:

10'44" Sprecher: Bilder aus dem Anfang des dritten Jahrhunderts. Sie stellen symbolisch die Sakramente dar, die den Menschen in das Leben als Christ einführen: die Taufe und das Abendmahl.

4. Zusammenfassung:

Die Beispiele zeigen erneut, dass die Filmsprache gänzlich anderen Regeln folgt als die im Deutschunterricht gelehrt Sprache.

Natürlich ist sinnvoll und notwendig, dass Studierende, die das Hörverstehen trainieren wollen, (auch) Filmbeispielen zuhören. Es ist aber unabdingbar, dass sie zuvor über die Regeln des Mediums und die daraus resultierenden Zwänge der Fernsehsprache unterrichtet werden, damit sie die dort vorgefundenen Formen richtig einordnen können.

Literatur:

- Eggers, Dietrich (1996), „Hörverstehen: Bestandsaufnahme und Perspektiven“. In: Kühn, Peter (Hrsg.) (1996), *Hörverstehen im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Frankfurt / Main: Lang, 13 – 44.
- Europarat (Hrsg) (2001), *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen: lernen, lehren, beurteilen*, Berlin: Langenscheidt.
- Feyten, Carine M. (1991): "The power of listening ability: an overlooked dimension in language acquisition". In: *The Modern Language Journal* 75, 173 – 180.
- Giessen, Hans W. (2006), „Videosegmente als authentische Lehrmaterialien für den Sprachunterricht in computergestützten Multimedia-Produktionen?“. In: *bzf (= Beiträge zur Fremdsprachenvermittlung)*, Vol. 45, 2006, 91 – 96.
- Giessen, Hans W. (2012), *Publizieren: Texte, Bilder, Filme, Multimedia*. Landau: Verlag empirische Pädagogik (Landauer Schriften zur Kommunikations- und Kulturwissenschaft, Bd. 20)
- Gruba, Paul Andrew (1997), "The role of video media in listening assessment". In: *System* Vol. 25 No. 3, 335 – 345.
- Paschke, Peter (2001), „Zum Problem der Authentizität in L2-Hörverstehenstests“. In: *FLuL (= Fremdsprachen Lehren und Lernen)*, Vol. 30, 2001, 150 – 166.
- Schaefer, Thomas (2013), *Die Wiege des Christentums: Die Katakomben von Rom*. Hamburg: Spiegel TV (Fernsehdokumentation)

DEUX MANIÈRES D'ÉCRIRE L'HEXAMÈTRE DACTYLIQUE : TITO ET ERCOLE STROZZI

J-L. CHARLET¹

ABSTRACT. *Two ways of writing the dactylic hexameter: Tito and Ercole Strozzi.* A detailed study of three types of Latin hexameters written by Tito Strozzi (1423-1505) and his son Ercole (1474-1508): epic hexameter (*Borsias* for Tito, *Venatio* for Ercole), non epic hexameter (*Sermones* for Tito, *Epicedion Titi* for Ercole) and elegiac hexameter (*Eroticon* and *Aeolostichon* for Tito, *Elegiae* and *Amores* for Ercole) on four strategic points of the meter (clausules, caesura, elision, dactyl and spondee patterns) shows variations in the writing of this meter according to gender and poetic form, and both continuities and differences in the making, in the father's and the son's.

Keywords: *Tito Strozzi, Ercole Strozzi, latin humanist hexameter, latin epic, latin satire, latin elegy.*

REZUMAT. *Două moduri de a compune hexametru dactilic: Tito și Ercole Strozzi.* Un studiu detaliat al celor trei tipuri de hexametri latini ce se datorează lui Tito Strozzi (1423-1505) și fiului său Ercole (1474-1508): hexametru epic (*Borsias*, datorat lui Tito, *Venatio*, datorat lui Ercole), hexametru nonepic (*Sermones*, al lui Tito, *Epicedion Titi*, datorat lui Ercole) și hexametru elegiac (*Eroticon* și *Aeolostichon*, în cazul lui Tito, *Elegiae* și *Amores* datorate lui Ercole); studiul vizează patru aspecte strategice ale metricii latine (clauzula, cezura, eliziunea, modele de dactili și spondei) și prezintă variațiile acestui gen metric, ale acestei forme poetice, dar și continuități și diferențe în creația lui Tito și a lui Ercole.

Cuvinte cheie: *Tito Strozzi, Ercole Strozzi, hexametru latin umanist, epic latin, satira latină, elegia latină*

¹ *Université d'Aix-Marseille, CNRS TDMAM UMR 7297, F-13094 Aix-en-Provence. E-mail: charlet@msh.univ-aix.fr*

Depuis plusieurs années, dans la perspective d'un livre de synthèse, je multiplie les études métriques sur la poésie latine humaniste, aussi bien lyrique que dramatique ou hexamétriques. Pour me limiter à ce dernier domaine, à côté d'une synthèse sur l'hexamètre épique de l'antiquité tardive, à partir de Juvencus, jusqu'à l'*Africa* de Pétrarque, j'ai déjà étudié l'hexamètre d'Enea Silvio Piccolomini, de Landino et de Marulle, non sans comparaison avec d'autres poètes latins du Quattrocento italien². Quand nous avons décidé, Dominique Voisin, Béatrice Charlet et moi, de consacrer une *special session* à Ercole Strozzi et à sa *Venatio*, Béatrice a tout de suite souligné l'importance de l'*aemulatio* poétique entre le père, Tito dit Vespasiano, et le fils Ercole. Aussi m'a-t-il paru intéressant d'étudier de façon comparative l'hexamètre du père et du fils que je n'avais jusque-là pas inclus dans mon choix de poètes néo-latins italiens. Au départ, je pensais ne comparer que leurs hexamètres épiques, la *Venatio* pouvant être considérée comme une sorte d'épyllion et donc me limiter à ce poème et à la *Borsiade*. Mais bien vite il m'est apparu que cette comparaison ne prenait son sens que si elle était étendue à l'hexamètre non épique et de Tito et d'Ercole, sans négliger les hexamètres élégiaques, c'est-à-dire ceux qui entrent dans le distique élégiaque. Cette étude se fonde sur d'immenses dépouillements résumés en vingt pages de tableaux statistiques.

Faute de pouvoir embrasser tous les aspects d'un mètre aussi complexe et aussi riche, j'ai abordé l'étude de l'hexamètre de quatre points de vue à mes yeux stratégiques :

- les clausules, élément rythmique auquel l'oreille (puis l'œil) de l'auditeur/lecteur est habitué et repère fondamental dans l'hexamètre ;
- les césures, point de désaccord entre métriciens. Pour ma part, fidèle à l'enseignement de J. Hellegouarc'h et J. Perret dans le dernier état de sa pensée telle qu'il me l'a exposée dans les entretiens que j'ai eu avec lui après les soutenances de mes thèses sur Prudence qui touchaient à divers points de métrique, je pense que la césure est, par sa réalité statistique, un point d'accrochage de l'attention de l'auditeur/lecteur par le fait que l'oreille, puis l'œil y sont habitués et que toute la phrase poétique s'organise, dans une architecture propre à la poésie, autour d'elle(s), puisque je pense de plus en plus, comme

² Voir « Quelques observations sur l'hexamètre d'Enea Silvio Piccolomini », *Cahiers d'études italiennes* 13, *Enea Silvio Piccolomini – Pie II Homme de lettres, homme d'Eglise*, Grenoble Ellug, 2011, p. 17-35 ; « Observations sur l'hexamètre de Marulle », *Studi Umanistici Piceni* 32, 2012, p. 221-232 ; « L'hexamètre épique de Juvencus à Pétrarque », *Scripta antiqua*, Bordeaux 2014 (avec bibliographie pour cette période).

l'avait pressenti J. Perret à la fin de sa vie, que l'hexamètre latin a le plus souvent non pas une, mais deux, voire trois césures³ ;

- les élisions au sens large du terme (en latin, synalèphes et aphérèses, en tenant compte du fait que la différence entre synalèphe et aphérèse n'émerge que progressivement, au XVI^e siècle, dans la conscience métrique des humanistes). Je n'analyserai pas ici les différents types de synalèphes selon la nature de la voyelle, me limitant aux différences de longueurs et au cas particuliers des voyelles nasales (finales en -m). Le point important ici, dans une perspective stylistique, sera la fréquence de ces rencontres vocaliques : le style et la fluidité du vers en dépendent et l'on sait que, si la poésie latine archaïque ne répugne pas à ce type de rencontre, Ovide, à la différence de Virgile, cherchera à en limiter le nombre. C'est donc un chapitre de l'histoire de la stylistique de l'hexamètre que l'on peut écrire à partir du choix qu'a le poète d'accepter les rencontres vocaliques ou au contraire de les éviter ;

- les schémas métriques des quatre premiers pieds qui varient le rythme de l'hexamètre selon la proportion et la place des dactyliques, qui peuvent donner une impression de rapidité, de fluidité, voire de mouvement ou d'agitation, et des spondées, plus lents, plus graves et aussi plus majestueux. Les études des métriciens, en particulier G. Duckworth, ont montré que le schéma épique par excellence était pour les quatre premiers pieds DSSS, qui place harmonieusement, autour du cœur majestueux constitué par deux spondées, deux rythmes symétriques DS, avec dans les deux cas une attaque du vers et de la clause par le dactyle qui donne son nom (et son être) au vers, suivi de son substitut, le spondée. On sait qu'Ovide a contesté la primauté du schéma DSSS et qu'il a augmenté sensiblement la proportion des dactyles, qui deviennent chez lui majoritaires alors que, chez Virgile, c'est le spondée qui est encore le plus fréquent. Nous nous intéresserons donc et aux schémas métriques et à la proportion et à la place des dactyles dans les hexamètres de Tito et d'Ercole Strozzi.

Reste, pour clore ce discours de la méthode, à préciser dans quel esprit et comment j'ai choisi mes échantillons, puisqu'il aurait été à la fois impossible, et inutile pour une approche d'ensemble, de dépouiller tous les hexamètres de nos deux poètes sur tous les points que nous venons de définir. Je suis parti de la *Venatio* d'Ercole. Les clauses étant faciles à dépouiller, j'ai pris en compte la totalité des 967 hexamètres de cet épyllion. En revanche, pour les trois autres

³ Je ne prends pas en compte la triple b de L. Nougaret (*Traité de Métrique latine classique*, Paris 1963 [3^eème édition], p. 35) car je considère qu'une césure est une articulation rythmique à l'intérieur d'un pied. Ne sachant pas si Tito ou Ercole admettaient les césures 'atténuées' après une conjonction monosyllabique ou par synalèphe, je ne les ai pas prises en compte, mais j'ai signalé en note quelques possibilités dans des cas où une trithémimère (T), une hephthémimère (H) ou une trochaïque troisième (Tr) semble seule ou combinée avec une autre.

points étudiés, j'ai choisi le même échantillon de 500 vers pris par section de 100 sur l'ensemble du poème, de façon à pouvoir déceler, le cas échéant, des contrastes ou des évolutions (v. 1-100, 201 à 300, 401 à 500, 601 à 700 et 801 à 900). J'ai aussi scandé les deux passages un peu longs de la première version, manuscrite, de la *Venatio* non repris dans la version imprimée pour déceler une éventuelle évolution⁴. Pour avoir un spécimen des hexamètres en stiques d'Ercole en dehors de la *Venatio*, j'ai choisi l'*Epicedion* écrit pour son père Tito, restant ainsi dans la problématique père / fils, et je l'ai dépouillé dans la totalité de ses 345 hexamètres. Pour ses hexamètres élégiaques, j'ai choisi deux échantillons à peu près équivalents de ses deux recueils élégiaques : *Elegiae* 1, 2 et 3 (217 hexamètres) ; *Amores* 1, pièces 1, 2 et 6 (150 hexamètres), et 2, pièces 1, 2 et 3 (139 hexamètres).

Pour Tito, j'ai d'abord choisi un échantillon épique de 500 hexamètres qui couvre l'ensemble de l'œuvre : les 100 premiers vers de *Bors.* 1, 3, 5, 8 et 10 (ce dernier échantillon couvrant la moitié de la chasse décrite par Strozzi mise en parallèle avec celle d'Ercole). Pour ses hexamètres en stiques non épiques, j'ai dépouillé la totalité de ses quatre satires (*Sermones*), soit 584 vers, chiffre du même ordre que pour l'échantillon épique. Pour l'hexamètre élégiaque, dont l'écriture s'étend sur presque 60 ans, un premier dépouillement ayant fait apparaître, alors que je ne m'y attendais pas, une évolution dans l'écriture métrique, j'ai augmenté la taille de mes échantillons (toujours plus de 200 vers) pour les rendre statistiquement représentatifs. Pour les clausules, faciles à dépouiller, j'ai pris en compte 1573 hexamètres (toujours des poèmes complets et si possible d'une certaine longueur)⁵.

Pour les schémas métriques et la proportion des dactyles, en stiques, les hexamètres de Tito sont plutôt de facture virgilienne : prédominance du schéma épique par excellence DSSS, comme dans les *Hymnes* de Marulle, avec une dominante des spondées (à peine un peu plus de 47 % pour les dactyles, même si le schéma SSSS n'est pas recherché, avec une diminution de la proportion des dactyles du premier, le plus dactylique (66,4 % dans la *Borsiadé* : 70,03 dans les *Sermones*) au quatrième, le moins dactylique (33 % dans la *Borsiadé* ; 32,53 dans

⁴ Il s'agit des v. 498 à 526 et 902 à 932 de la première version que j'appellerai *Venatio A*, soit 29 + 31 = 60 vers.

⁵ *Eroticon* 1 à 4, 903 h. (226 pour le livre 1 [pièces 1, 2, 3, 4, 5 et 6], 220 pour le 2 [pièces 1, 2, 3, 4, 8, 11 et 12], 226 pour le 3 [pièces 1, 3, 4, 11 et 12] et 231 pour le 4 [pièces 1, 4, 22, 23 et 25]) ; *Eroticon* 5-6, 448 h. (237 pour le livre 5 [pièces 1 et 3] et 211 pour le livre 6 [pièces 1, 8 et 10]) ; *Aeolostichon*, recueil qui n'apparaît que dans l'édition aldine, 222 h. (1,3 *Ad Platinum*, 2,1 et 4,1). Pour les trois autres points, mon échantillon limite le précédent (677 h.) : 232 pour *Eroticon* 1-4 (un poème de longueur comparable par livre : 1,2 ; 2,8 ; 3,11 et 4,1) ; 223 pour les livres 5 (5,1) et 6, soit un poème de 101 h. (5,1) et deux poèmes faisant au total 122 h. (6,1 et 8) ; 222 pour l'*Aeolostichon* (échantillon des clausules).

les *Sermones*). Les différences entre la *Borsiade* et les *Sermones* ne sont guère pertinentes, sauf pour la fréquence des deux premiers schémas : plus de 28 % pour les *Sermones* ; moins de 25 dans la *Borsiade*, où Tito recherche un peu plus la variété⁶. En revanche, notre échantillon du livre 10 de la *Borsiade* (le début de la chasse) se distingue par une remontée des dactyles troisièmes (comme chez Stace) et, globalement, par une majorité de dactyles (50,5 %).

Dans la *Venatio*, Ercole est à peu près aussi virgilien que son père (premier schéma DSSS; 47,4 % de dactyles), mais il se rapproche de notre échantillon du livre 10 par la remontée des dactyles troisièmes (45,2 % contre 44 pour les D 2 et 31,6 pour les D 4), tout en se distinguant par une recherche de la répétition des rythmes plutôt que de leur variété (40,8 % pour les trois premiers schémas, contre 35,4 % chez son père)⁷. Les 100 premiers vers de la version imprimée sont très proches de la première version manuscrite⁸. L'*Epicedion* pour son père fait une place égale aux dactyles et aux spondées (et la remontée dactylique du dactyle troisième), avec une préférence (ovidienne) pour le schéma DSDS, une place remarquable donnée au schéma dactylique DDDS (troisième, à 8,99 %), et une recherche plus grande de la variété (seulement 41,74 % pour les quatre premiers schémas et 71 pour les 8 premiers).

Par rapport à l'hexamètre en stiques, l'hexamètre élégiaque de Tito se caractérise par une domination des dactyles (52,14 %), probablement sous l'influence d'Ovide, mais dans le decrescendo virgilien, avec une inversion des deux premiers schémas à un niveau intermédiaire entre la *Borsiade* et les *Sermones*. DSDS rejoint DSSS et le schéma apprécié d'Ovide DSSD passe à la quatrième place (10,49 %), pratiquement rejoint par le schéma DDDS (10,19 %). Les dactyles sont manifestement recherchés (DDDD à 4,58 % contre 3% dans la *Borsiade* et 2,05 % dans les *Sermones*, à comparer avec les 4,73 % dans les hexamètres élégiaques de Marulle face à ses 2,18 % dans les *Hymnes*, ce qui correspond à la proportion de Virgile dans l'*Énéide*, 2,16 %) et, inversement le type holospondaique SSSS, qui n'était déjà pas très recherché dans les *Sermones* (5,31 %) et dans la *Borsiade* (4,4 % : comparer *Aen.* 7,09 %; Marulle, *Hymn.* 6,53 %), tombe à 2,07 % (dans l'hexamètre élégiaque de Marulle, 3,15 %). Tito recherche dans ses hexamètres élégiaques les schémas qui commencent par deux

⁶ On notera le taux élevé des dactyles dans la brève satire 2 : 54,51 %, en contraste avec les autres.

⁷ Ercole est sensible à la rapidité des dactyles : emploi remarquable du schéma DDDD au v. 404 (*Praeuolat et rapido Geta concitus ocyor Euro*); cf. aussi les v. 829-830, en contraste avec la clausule finale spondaique (*Corripit et celeres lateri agglomerantur herili; / Turbine foemineo resonant caua Thermodontis*).

⁸ Majorité de dactyles dans les quatre premiers pieds (dans la même proportion : 52,5 % et même courbe décroissante de d1 à d4) ; même premier schéma DSDS. Mais un nivellement pour les schémas de la 3ème à la 8ème place (DDDD à 6,67 %).

dactyles (DDSS + DDDS + DDSD + DDDD = 34,56 % contre 28,4 % dans la *Borsiade* et 31,67 dans les *Sermones*). Tout semble se passer (et nous en trouverons confirmation à propos des césures) comme si Tito adoptait dans son hexamètre élégiaque une stylistique de l'écho : dans les distiques échoïques (Martial et des poètes tardifs et néo-latins), le second hémistiche du pentamètre reprend le premier de l'hexamètre. Si l'hexamètre commence par deux dactyles, un effet d'écho rythmique est créé avec le second hémistiche du pentamètre. Toutefois, Tito recherche plus de variété dans ses hexamètres élégiaques que dans ceux des *Sermones* (5 schémas rythmiques privilégiés au lieu de deux), surtout à partir du livre 5 de l'*Eroticon* et dans l'*Aeolostichon*, alors que les quatre premiers livres abusaient des effets de répétition (quatre premiers schémas à 51,29 % ; huit premiers à 80,17 %).

Ercole accentue la première manière élégiaque de son père avec une proportion de dactyles qui dépasse celle d'Ovide (59,33 % dans les *Elegiae* et 58,74 % dans les *Amores*)⁹ et si les *Amores* respectent le decrescendo virgilien du premier au quatrième pied, les *Elegiae* font, comme chez Ovide, remonter le nombre de dactyles au quatrième pied (60,83 % contre 52,53 en d2 et 38,71 en d3), d'où la préférence exceptionnelle donnée au type DSSD dans ce dernier recueil (18,43 % !). En revanche, les schémas non préférés sont écrasés (5 schémas métriques à moins de 3 %, plusieurs à moins de 1 %). Le type holospondaique SSSS, dont l'importance n'est pas négligeable dans l'*Énéide* ou dans les *Hymnes* de Marulle et qui se maintenait encore à 3,4 % dans la *Venatio*, devient le dernier (0,35 % dans les *Amores* et 0,46 % dans les *Elegiae*). Inversement, les vers holodactyliques se multiplient : 8,65 % dans les *Amores* et 11,06 % dans les *Elegiae* (à comparer aux 3,4 % de la *Venatio* et 3,19 dans l'*Epic. T.*)¹⁰. Les quatre schémas qui commencent par deux dactyles (DDSS, DDSD, DDDD, DDDS) totalisent 41,70 % (34,56 % dans l'hexamètre élégiaque de Tito, ce qui était déjà très élevé).

⁹ Selon L. Ceccarelli (II, p. 54-55, Tab. 28), pour l'hexamètre en stique, Venance Fortunat est le poète latin antique le plus dactylique (60,49 %); Ovide n'atteint que 54,58 % dans les *Métamorphoses*, Calpurnius, 57,12 %. Pour Pétrarque (selon I. Ruiz Arzalluz, *El hexámetro de Petrarca*, Firenze - Vitoria 1991, p. 356), l'*Africa* compte 51,71 % de dactyles et l'ensemble *Africa, Bucolicum carmen* et *Epyst. metr.*, 53,25 %.

¹⁰ Dans l'antiquité, d'après Ceccarelli (II, p. 26-27, tab. 13 b et p. 72-73, tab. 33b), pour les hexamètres en stiques, seul Venance Fortunat atteint un tel niveau (3ème schéma de la *Vit. Mart.* : 11,55 %). Les *Métamorphoses* d'Ovide sont à 5,76 % (même niveau pour Ausone, Arator et l'*Orestes*), dépassées seulement à l'époque classique par Calpurnius (6,86 %) et la *Laus Pisonis* (6,90 %). Le niveau moyen pour l'hexamètre antique en stiques est de 2,83 % (dans l'*Aen.*, 2,16 %). Selon Ruiz Arzalluz (p. 347 et 350), le type DDDD représente 3,91 % des hexamètres de l'*Africa*, 4,72 % de ceux du *Bucolicum carmen* et 5,48 % des hexamètres des *Epyst. Metr.*

Pour les césures, Tito Strozzi dans la *Borsiade*, tout en accordant la primauté à la penthémimère (P), recherche, mais moins que Marulle dans ses *Hymnes*, une certaine variété : P domine avec 72 %, mais le plus souvent associée à une trithémimère (T), une hephthémimère (H), surtout, selon l'usage virgilien, et parfois même aux deux. Mais la triple a (trochaïque troisième Tr associée à T et H) atteint un niveau (11 %) comparable à celui de Virgile ou des hexamètres en stiques d'Enea Silvio Piccolomini (11,56 %) ¹¹ et l'association T-H dépasse 9 %. On trouve même une proportion non négligeable d'H seules (5,2 %) ¹². En revanche, les T seules ou avec Tr sans H sont exceptionnelles ¹³, comme l'association TrH sans T ¹⁴. Quatre vers seulement dans mon échantillon de 500 n'ont pas de césure nette ¹⁵.

Les césures des *Sermones* sont nettement moins variées, avec une domination plus forte de P (au total, 81,51 %) : la triple a tombe à 5,65 % et l'association TH, à 6,34. L'H seule se maintient à peu près au même niveau (4,79 %) ¹⁶, alors qu'il ne reste plus que des traces de la T ou de TrH ¹⁷. Trois vers (sur 584) n'ont pas de césure nette ¹⁸.

Dans la *Venatio* et l'*Epic. Titi* d'Ercole, les proportions de P (71 et 73,04 %) et de triple a (12,2 et 12,75 %) sont analogues à celles de la *Borsiade*. Mais Ercole semble plus réservé pour l'H associée à la T ou seule (respectivement 4 et 2,6 %) ¹⁹, alors qu'il accepte un peu plus que son père la T seule ²⁰ ou la Tr associée

¹¹ Pour Virgile, voir Nougaret, p. 34. Dans l'*Africa*, Pétrarque se rapproche du pourcentage de Lucain (19,33 pour 20 % selon Nougaret), alors que Marulle, dans ses *Hymnes*, se situe entre les deux (14,06 %). Dans l'*Africa*, la césure P atteint 75,97 % (64,75 % dans les *Hymnes* de Marulle, mais 87,1 % chez Enea Silvio Piccolomini).

¹² Dans certains cas, il peut y avoir une T atténuée, par exemple sur *et* (*Bors.* 10,78 ou 85) ou une P atténuée sur un mot outil monosyllabique (par exemple *Bors.* 1,94 sur *et* ou 100 sur *aut*).

¹³ Avec parfois des possibilités d'H atténuée après *et* (par exemple *Bors.* 1, 42; 3,24 ou 5,13).

¹⁴ Mais possibilité de T affaiblie, après *et*, en *Bors.* 1,93 et 8,90.

¹⁵ *Bors.* 1,95 (mais peut-être P affaiblie après *et*, voire T par tmèse); 3,66 (possibilité de T affaiblie après *et* et P escamotée par synalèphe); 5,70 (possibilité de P affaiblie après *et*) et 88 (possibilité de P affaiblie après *et* et H sur synalèphe).

¹⁶ Mais fréquentes possibilité de P (*Serm.* 1,152; 2,42; 3,82; 4,67) ou de T (*Serm.* 1,24 et 86) affaiblies sur *et*, ou d'autres mots outils. Plusieurs cas aussi de P escamotées par synalèphe (*Serm.* 1,31, 86 et 148; 2,26 ou 4,195).

¹⁷ Avec parfois des possibilités de césures affaiblies : P après *ac* (*Serm.* 2,62) ou T après *et* (*Serm.* 1,82); ou d'autres césures escamotées par synalèphe (*Serm.* 1,153; 4,47 ou 93).

¹⁸ *Serm.* 3,93 (P escamotée par synalèphe); 4,94 (P et H escamotées par synalèphe) et 121 (P affaiblie après *ac*).

¹⁹ Ici encore l'H pourrait être associée parfois à une T atténuée après *et* ou *ac* (par exemple *Ven.* 444, 624, 694, 816, 900; *Serm.* 1,24; 1,86) ou à une P atténuée après *et* (par exemple *Ven.* 636; *Serm.* 1,152; 2,42; 3,82; 4,67) ou escamotée par une synalèphe (par exemple *Ven.* 40, 484, 665, 816, 866; *Serm.* 1,31; 1,86; 1,148; 2,26; 4,115; 4,164; 4,195).

soit à T²¹ soit à H²² et même, exceptionnellement, seule²³, cas que je n'ai pas rencontré dans mon échantillon de la *Borsiade* : pour le total de ces césures, 5,2 % dans la *Venatio* et 4,93 dans l'*Epic. T.* contre 1,8 % dans la *Borsiade*. Avec quelque coquetterie, Ercole n'a pas voulu se priver totalement de la césure "grecque". Mais, comme son père, il a évité les hexamètres sans césure nette : 5 cas (1 %) dans l'échantillon de la *Venatio* et 2 (0,58 %) dans l'*Epic. T.*²⁴ Ici, on voit une évolution par rapport à la première version qui compte plusieurs césures difficiles et nettement plus de triples a²⁵.

En ce qui concerne l'hexamètre élégiaque de Tito, je n'ai pas relevé de différence notable entre mes trois échantillons, mais Tito privilégie encore plus la P (91,73 % en moyenne contre 72 dans la *Borsiade* et 81,51 dans les *Sermones*). Seule la triple a conserve une petite place (4,73 %). L'association T-H ou l'H seule ne laissent plus que des traces (1,48 et 1,18 %). La Tr seule ou associée à T disparaît complètement et je n'ai relevé qu'un exemple d'association TrH, seulement 5 de T seule²⁶ (aucune dans l'*Aeolostichon*) et aucun hexamètre sans césure nette. Cette hégémonie de la P rejoint l'augmentation des dactyles et en particulier la recherche de deux dactyles initiaux : le premier hémistiche de l'hexamètre annonce rythmiquement le second du pentamètre (stylistique de l'écho).

L'hexamètre des *Elegiae* d'Ercole est assez proche de l'hexamètre élégiaque de Tito : 88,02 % de P, avec une proportion importante de P seule (presque le tiers des vers); la triple a, l'association TH ou H seule²⁷ sont pratiquement deux fois moins nombreuses que dans les hexamètres en stiques d'Ercole et je n'ai trouvé qu'une trace de T seule²⁸ ou avec Tr (*Eleg.* 3,113). Mais un hexamètre riche de mots grecs n'a pas de césure (*Eleg.* 1,81). En revanche, dans les *Amores*, les césures sont plus variées : le pourcentage des P (79,93 %) s'approche de celui des hexamètres en stiques de Tito et celui des triples a

²⁰ En *Ven.* 213 et 429, *Epic. T.* 109, 125, 240 et 310, possibilité de P atténuée après *et*. En *Ven.* 226, P et H escamotées par synalèphe (P escamotée en 819 et 840 ainsi qu'en *Epic. T.* 233; H escamotée en 684).

²¹ En *Ven.* 8, H escamotée par synalèphe et en 438 possibilité d'H après *aut*.

²² En *Epic. T.* 327, T escamotée par synalèphe et en 326, possibilité de T atténuée après *et*.

²³ *Ven.* 458 et 621; *Epic. T.* 149 et 343 (H escamotée par synalèphe).

²⁴ *Ven.* 451 (possibilité de P après *et*), 454, 670 (possibilité de T après *aut*), 680 (possibilité de P après *et*), 811; *Epic. T.* 211 et 333 (peut-on admettre une P après *atque* élidé ?).

²⁵ Deux vers sans césure nette (sur 60) : v. 500 (T sur *-que* allongé ? et P escamotée par synalèphe); v. 523 (T escamotée par synalèphe et P sur *et* ?) et un hiatus à la césure (v. 911); 23,33 % de triples a (d'où un léger recul de P). En revanche, H est nettement moins fréquente.

²⁶ En *Erot.* 3,11,88 possibilité de P atténuée après *cum* (?); en 5,1,121 et 199 possibilité de P atténuée après *et* et en 5,1,73, possibilité de H atténuée après *et*.

²⁷ En *Eleg.* 3,135, possibilité de T atténuée après *et*.

²⁸ *Eleg.* 1,97 (P escamotée par synalèphe).

(12,46 %) est comparable à celui de la *Borsiade* (11 %). Mais Ercole, comme nous l'avons déjà noté, goûte moins que son père la césure H seule²⁹ ou combinée avec T (respectivement ici 2,77 et 2,42 %), sans répugner, exceptionnellement, à la trochaïque grecque, seule³⁰ ou associée soit à la T³¹ soit à l'H³² (presque 2,5 % pour ces combinaisons rares). Dans les *Amores*, peut-être pour introduire une touche grecque, Ercole s'est affranchi d'une esthétique de l'écho peut-être trop monotone.

Enfin, on constate que ni le père ni le fils n'ont manifesté d'intérêt pour la diérèse bucolique, encore moins que Marulle.

En ce qui concerne les clausules, et d'abord dans l'hexamètre en stiques, l'hexamètre de Tito dans la *Borsiade* est d'un classicisme épique presque parfait, jusqu'à l'académisme, avec une nette dominante du type 3-2 (53,40 %), l'ensemble des types 3-2 et 2-3 avec leurs équivalents représentant 96,60 % des clausules. Le seul mot long de plus de trois syllabes est un tétrasyllabe qui forme une clausule spondaïque classique depuis Horace et Ovide jusqu'à Pétrarque... et Ercole : *Apennini* (5,82). Les 11 monosyllabes finaux sont toujours précédés, selon la tendance classique, d'un autre monosyllabe (5 fois un mot outil qui se soude au second pour former un mot métrique; un cas d'aphérèse, un de synalèphe et quatre cas où se succèdent des monosyllabes de sens plein). Cinq clausules à finale dissyllabique (= 1 %) introduisent une petite touche d'originalité.

Les *Sermones* montrent, comme on s'y attend dans le genre satirique, plus de libertés dans les clausules, mais sans aller aussi loin qu'Horace dans ses *Satires*. L'écart entre les types 3-2 et 2-3 se réduit (avec les équivalents): 49,66 % face à 43,83, la somme des deux types canoniques diminuant à 93,49 %. Le nombre de monosyllabes finaux s'accroît : 29 (4,62 %), mais dans un usage presque toujours classique : 5 aphéreses, 18 monosyllabes soudés syntaxiquement, 5 successions de monosyllabes de sens plein et un seul cas non canonique (4,229): *nec tumidum sic*. On relève 5 tétrasyllabes finaux : un spondaïque (1,42 *interuallis*), deux mots grecs et deux tétrasyllabes précédés d'un mot-outil ou d'une fin de polysyllabe.

Dans le *Venatio* (ici sans différence pertinente entre les deux versions) et l'*Epicedion patris* d'Ercole, le type 3-2 est encore le premier, mais un quasi équilibre s'établit avec le type 2-3 si l'on considère les équivalents (*Venatio*, respectivement 49,08 et 48,44 %) et l'équilibre est même dépassé dans l'*Epicedion* (46,96 pour 48,99 %), le total des deux œuvres hexamétriques en stiques arrivant à un équilibre presque parfait (48,52 contre 48,58 %) et un pourcentage considérable des deux clausules canoniques, légèrement moins fort

²⁹ En *Am.* 1,11 et 45, P atténuée possible après *et* ou *aut.*

³⁰ *Am.* 1,2,23 ; 2,2,69 (possibilité de T atténuée après *et*).

³¹ *Am.* 1,2,59 ; 2,3,5.

³² *Am.* 1,2,65 ; 2,2,47 ; 2,3,85 (T escamotée par synalèphe).

dans l'*Epicedion* (97,49 et 95,95 %, soit au total 97,1 %). La différence la plus notable entre la *Venatio* et l'*Epicedion* est l'absence de pentasyllabes finaux et surtout de clausule spondaïque dans l'*Epicedion*, alors qu'on relève dans l'épyllion trois pentasyllabes finaux³³ et quatre clausules spondaïques (noms propres dont trois grecs et *Apennini*)³⁴.

Dans les hexamètres élégiaques de Tito, on observe une évolution. Les quatre premiers livres de l'*Eroticon*, qui ont fait l'objet d'une publication, donnent la préférence au type 2-3, inversant la préférence des hexamètres en stiques, comme le font Enea Silvio Piccolomini, Marulle, Politien et, dans une certaine mesure, Pontano³⁵, à mon sens pour une raison stylistique, afin d'éviter la monotonie des fins de vers puisque, à partir de Tibulle et surtout d'Ovide, le pentamètre latin se clot quasi systématiquement sur un dissyllabe. En revanche, à partir du livre 5 de l'*Eroticon* et dans l'*Aeolostichon*, le type 3-2 reprend le dessus. Globalement, les deux types canoniques et leurs équivalents représentent 96,69 % des clausules des hexamètres élégiaques de Tito. Les monosyllabes finaux sont soit en aphérèse (en nombre limité), soit précédés d'une autre monosyllabe. Le type 1-2-2, avec son équivalent, représente à peine un peu plus de 0,33 %. Je n'ai relevé dans les 1573 hexamètres élégiaques dépouillés qu'une seule finale tétrasyllabique (nom grec: *Erot.* 2,12,63 *Hiacynthum*) et aucune clausule spondaïque, comme chez Enea Silvio Piccolomini, Marulle, Politien et Pontano³⁶.

Chez Ercole, la différence est entre le recueil des *Elegiae*, qui donne la préférence au type 3-2 (49,77 % avec son équivalent) contre 46,54 % au type 2-3 avec ses équivalents, et les *Amores* où la proportion s'inverse (avec les équivalents): 47,75 contre 50,5 %. Le type 1-2-2 apparaît sous forme de traces dans les *Elegiae* (1,38 %), mais non dans les *Amores*. Les quelques monosyllabes finaux sont toujours précédés d'un autre monosyllabe. Mais, contrairement à son père et à de nombreux poètes élégiaques néolatins, Ercole n'exclut pas l'hexamètre spondaïque de ses mètres élégiaques, même s'il s'agit de cas exceptionnels (mots grecs), un dans chaque recueil: *Eleg.* 2,61 *Pallanteum* ; *Am.* 1,6,71 *heroinae*.

En ce qui concerne les élisions au sens large (synalèphes et aphérèses), on ne relève pas de différence notable dans leur fréquence entre la *Borsiade* (1 pour 1,95 v.) et les *Sermones* (1 pour 2,15 v.), un peu moins que le Virgile épique ou à plus forte raison que Marulle en stiques, mais beaucoup plus qu'Ovide ou Enea Silvio Piccolomini (1 pour 5,63 v. pour les hexamètres en stiques). Tito a une nette

³³ *Venatio* 213 *Heuresiichne* ; 396 *accipientem* ; 460 *auxiliaris*.

³⁴ *Venatio* 373 *Apennini* ; 820 *Ilithyia* (précédé d'un hiatus) ; 831 *Thermodontis* ; 950 *Amphitriten* (comme en poésie classique).

³⁵ Voir *Quelques observations*, p. 22 et *L'Hexamètre de Marulle*, p. 222-223.

³⁶ *L'hexamètre de Marulle*, p. 224-225.

préférence pour élider sur une longue et il s'autorise plus d'aphèreses dans les *Sermones* que dans la *Borsiade* (14 pour 584 v. contre 4 pour 500 v. : style plus colloquial). Les vers à trois élisions sont rares dans les deux œuvres, mais j'ai relevé un vers à quatre élisions dans les *Sermones* (4,217 dont un monosyllabe). En ce qui concerne les élisions de monosyllabes, proportion analogue à 2 % ou un peu plus de 2 % des vers : 10 pour la *Borsiade*, 13 pour les *Sermones*); il s'agit le plus souvent des pronoms personnels *me*, *te*, *se* (6 sur 10 et 10 sur 13), mais aussi du pronom relatif (3 cas dans la *Borsiade*) et même, ce qui est plus rude, de la forme verbale *sim* (devant *ut* en *Bors.* 1,40), de la préposition *cum* (*Serm.* 4,177) et des formes nominales *re* (*Serm.* 1,20) et *spem* (*Serm.* 4,238). Dans ses hexamètres élégiaques, selon ce qui semble un usage latin, Tito élide deux fois moins que dans ses hexamètres en stiques (1 pour 4,57 v.) et ne s'autorise aucun vers à trois élisions et moins d'élisions de monosyllabes (7 sur 677 v.: 6 pronoms *me*, *te*, *se* et *re* devant *age* en *Erot.* 5,1,107), mais il y élide plus facilement brève sur brève.

Ercole élide un peu plus que son père dans ses hexamètres en stiques (*Borsiade* 1 pour 1,89 v.; *Epic. T.* 1 pour 1,60 v.), avec une préférence analogue à élider devant une longue et quelques vers à trois (4 + 7 = 11) voire à quatre élisions (1 + 1 = 2), mais il évite l'aphérèse dans l'*Epicedion* (une seule), alors que dans la *Venatio*, sans différence notable entre les deux versions (sauf plus d'aphèreses médianes dans la première version), la proportion est analogue à celle de son père et s'autorise moins souvent l'élision d'un monosyllabe, mais parfois avec plus de rudesse dans la *Venatio* (4 + 4 : trois pronoms personnels et deux relatifs, mais aussi *tum*, *cum* et même *ui* en *Ven.* 685, 233 et 449)³⁷. Comme on pouvait s'y attendre, Ercole élide moins dans ses hexamètres élégiaques, surtout dans les *Amores* (1 pour 4,98 v., proportion analogue à celle des hexamètres élégiaques de son père, mais 1 pour 3,39 v. dans les *Eleg.*), en particulier moins de syllabes nasales et moins de monosyllabes (3 + 1: trois pronoms personnels et *cum* en *Eleg.* 3,21), mais tout autant de brèves sur brèves que de brèves sur longues, un emploi limité de l'aphérèse analogue à celui de son père, et j'ai relevé un hexamètre à trois élisions (*Eleg.* 3,43).

Je n'ai relevé aucun hexamètre hypermètre dans mes échantillons de Tito, mais un (sur a bref) dans la *Venatio* d'Ercole (v. 873-874) : ... *horrida corpor(a) / Accensisque...*, comme on en trouve chez Enea Silvio Piccolomini, Filelfo ou Pontano³⁸.

³⁷ Du point de vue stylistique, les v. 451-460 de la *Venatio*, avec leur concentration d'élisions (15) et leurs singularités dans les césures et la prosodie, sont particulièrement expressifs.

³⁸ *L'hexamètre de Marulle*, p. 227.

Au total, l'hexamètre de Tito Strozzi en stiques est plutôt virgilien dans ses schémas métriques (préférence pour DSSS) et sa proportion de dactyles, avec moins de recherche de la variété dans les *Sermones*, mais une particularité au livre 10 de la *Borsiade* (plus de dactyles, notamment au troisième pied), caractéristique à laquelle Ercole a été sensible dans sa *Venatio* qui, par ailleurs, recherche moins la variété. Au contraire, dans l'*Epicedion* pour son père, Ercole recherche davantage la variété et, pour le choix des schémas et la proportion des dactyles, se situe entre Virgile et Ovide. Dans ses hexamètres élégiaques, qui recherchent plus de diversité à partir du livre 5 de l'*Eroticon*, Tito préfère les dactyles, surtout dans le premier hémistiche, ce qui, avec une domination hégémonique de la césure penthémimère (alors que la *Borsiade* montre une certaine recherche de la variété dans les césures, avec une attention à l'hepthémimère) correspond à une esthétique de l'écho entre le premier hémistiche de l'hexamètre et le second du pentamètre. Les hexamètres élégiaques d'Ercole accentuent les tendances de la première manière élégiaque de son père avec une augmentation notable du nombre de dactyles (et du type DDDD), au-delà de la pratique ovidienne, avec une importance remarquable des dactyles quatrièmes et du schéma DSSD dans les *Elegiae*.

Pour les césures, les usages d'Ercole, dans ses hexamètres en stiques comme dans ses *Elegiae*, sont proches de ceux de Tito, mais avec plus de réserve par rapport à la césure hepthémimère et un intérêt un peu plus grand pour la césure trochaïque (hellénisme), alors que les hexamètres de ses *Amores* se distinguent moins de ses hexamètres en stiques.

Les clausules de la *Borsiade* sont classiques jusqu'à l'académisme, alors que les *Sermones*, dans la tradition satirique, montrent plus de libertés, mais moins que chez Horace. La *Venatio* d'Ercole ne s'écarte sur ce point de la *Borsiade* que par un équilibre entre les clausules 3-2 et 2-3 et un nombre un peu plus important de polysyllabes longs finaux. Comme d'autres poètes élégiaques, Tito Strozzi, dans sa première manière élégiaque (*Erot.* 1-4) inverse la préférence entre les deux clausules canoniques : il préfère le partage 2-3 pour éviter la monotonie des finales dissyllabiques dans un distique où le pentamètre se clôt presque toujours sur un dissyllabe. Ce souci de variété disparaît dans sa seconde manière (*Erot.* 5-6 et *Aeolostichon*). Les *Amores* d'Ercole suivent sur ce point la première manière élégiaque de Tito, alors que ses *Elegiae* suivent la seconde. On notera qu'Ercole n'évite pas totalement l'hexamètre spondaïque dans ses élégies (mais on n'en relève aucun dans son bref *Epic. T.*).

Tito élide deux fois moins dans ses hexamètres élégiaques que dans ses hexamètres en stiques. Chez Ercole, qui s'autorise parfois des élisions rudes dans la *Venatio*, ainsi qu'un vers hypermètre, on relève un contraste analogue dans ses *Amores* ; mais l'écart avec les hexamètres en stiques est plus faible dans les *Elegiae*.

Au total, Tito écrit différemment ses hexamètres en stiques et ses hexamètres élégiaques, dans lesquels on note une certaine évolution à partir du livre 5 de l'*Eroticon*. Par rapport à son père, Ercole n'hésite pas à introduire quelques touches personnelles (ovidianismes, hellénismes, hexamètre spondaïque dans les distiques élégiaques) et son écriture métrique n'est pas la même dans ses deux recueils élégiaques. Il faudra revenir sur ce point : diversité des thématiques ? Évolution chronologique ?

Tableau 1 Clausules

 Tito Strozzi, *Borsias* 1,1-100 ; 3,1-100 ; 5,1-100 ; 8,1-100 ; 10,1-100

	1	3	5	8	10	Total (500 v.)
3 - 2	55	51	50	54	57	267 (53,40 %)
(1+2)+2	-	-	1	-	-	1 (0,20 %)
2-3	35	39	32	35	27	168 (33,60 %)
2()3	-	2	-	-	-	2 (0,40 %)
2+(1+2)	5	8	9	6	12	40 (8 %)
2()+(1+2)	1		1		1	4 (0,80 %)
2+(1+1+1)	-	-	-	1	-	1 (0,20 %)
(1+1)()3						
1-2-2	-	1	-	-	1	2
1()2-2	-	-	-	1	-	1
2-1-2	-	-	-	1	-	1
2-1()2	1	-	-	-	-	1
3-1-1	1	-	2	1	-	4 (0,80 %)
3-(1+1)	2	1	1	-	1	5 (1 %)
3-1()1	-		1		1	2 dont une aphérèse (0,40 %)
4	-	-	1	-	-	1 (0,20 %)

Tito Strozzi *Sermones* 1-4 (584 v.)

1 (160 v.)	2 (72 v.)	3 (110 v.)	4 (242 v.)	Total (584 v.)	
3 - 2	72	38	58	116	284 (48,63 %)
(1+2)+2	1	2	1	1	5 (0,86 %)
(1+2)+(1+1)	-	-	-	1	1 (0,17 %)
2-3	67	17	34	102	220 (37,67 %)
2+(1+2)	9	5	10	12	36 (6,16 %)
1-2-2	1	1	1	1	4 (0,68 %)
2-2()1	-	-	-	1	1 (0,17 %)
1-1+(1+2)					
3-1-1	1	3	1	-	5 (0,86 %)
3-1()1	1	1	1	2	5 (0,86 %)
3+(1+1)	4	5	4	4	17 (2,91 %)
(1+3)-1	-	-	-	1	1 (0,17 %)
1-4	-	-	-	1	1 (0,17 %)
1-4	1	-	-	-	1 (0,17 %)
(1+4)	2	-	-	-	2 (0,34 %)
4	1	-	-	-	1 (0,17 %)

Tito Strozzi, hexamètre élégiaque (1573 v.)

Eroticon 1-4 (903 h.) = 1,1 (47 h.); 1,2 (49 h.); 1,3 (32 h.); 1,4 (23 h.); 1,5 (31 h.); 1,6 (44 h.) [226 h.];
 2,1 (34 h.); 2,2 (18 h.); 2,3 (40 h.); 2,4 (19 h.); 2,8 (52 h.); 2,11 (25 h.); 2,12 (32 h.) [220 h.];
 3,1 (21 h.); 3,3 (36 h.); 3,4 (72 h.); 3,11 (68 h.); 3,12 (29 h.) [226 h.];
 4,1 (63 h.); 4,4 (35 h.); 4,22 (37 h.); 4,23 (56 h.); 4,25 (40 h.) [231 h.].
Eroticon 5-6 (448 h.) = 5,1 (101 h.); 5,3 (136 h.) [237 h.];
 6,1 (33 h.); 6,8 (89 h.); 6,10 (89 h.) [211 h.].
Aeolostichon (222 h.) = 1,3 (56 h.); 2,1 (88 h.); 4,1 (78 h.).

	<i>Erot.</i> 1-4	<i>Erot.</i> 5-6	<i>Aeol.</i>	Total (1573 v.)	<i>Er.</i> 5-6 + <i>Ael.</i>
3 - 2	390	232	108	730 (46,41 %)	340
(1+2)+2	3	-	-	3 (0,19 %)	
2-3	407	163	82	652 (41,45 %)	245
2()3	9	4	-	13 (0,83 %)	4
2+(1+2)	62	40	15	117 (7,44 %)	55
2()+(1+2)	2	-	2	4 (0,25 %)	2
2-(1+1+1)	2	-	-	2 (0,13 %)	-
1-2-2	2	-	3	5 (0,32 %)	3
1()2-2	-	-	1	1 (0,06 %)	1
3-1-1	1	3	3	7 (0,45 %)	6
3-1()1	5	3	-	8 (0,51 %)	3
3+(1+1)	12	3	4	19 (1,21 %)	7
2-2()1	6	-	3	9 (0,57 %)	3
2-(1+1)-1	-	-	1	1 (0,06 %)	1
2+(1+1()1)	1	-	-	1 (0,06 %)	-
1-4	1	-	-	1 (0,06 %)	-

Ercole Strozzi, *Venatio* (966 v.) ; *Epicedion T. Strozae* (345 v.)

	<i>Venatio</i> (966 v.)	<i>Epicedion T. S.</i> (345 v.)	Total (1311 v.)	<i>Venatio A</i> (60 v.)
3 - 2	465 (48,14 %)	160 (46,38 %)	625 (47,67 %)	30 (50 %)
3()2	-	1	1 (0,08 %)	
(1+2)+2	8	1	9 (0,69 %)	
(1()2)-2	1	-	1 (0,08 %)	
2-3	400 (41,41 %)	140 (40,58 %)	540 (41,19 %)	25 (41,67 %)
2()3	3	5	8 (0,61 %)	1 (1,67 %)
2+(1+2)	60 (6,21 %)	22 (6,38 %)	82 (6,25 %)	4 (6,67 %)
2+1()2	3	-	3 (0,23 %)	
2()-(1+2)	2	2	4 (0,30 %)	
1-2-2	2	6	8 (0,61 %)	
2-1()2	-	1	1 (0,08 %)	
3-1-1	2	3	5 (0,38 %)	
3-1()1	2	-	2 (0,15 %)	
3+(1+1)	-	2	2 (0,15 %)	
2-2-1	5	-	5 (0,38 %)	
2-2()1	3	-	3 (0,23 %)	
)1-4	2	-	2 (0,15 %)	
)1()4	1	2	3 (0,23 %)	
5	3	-	3 (0,23 %)	
4	4	-	4 (0,30 %)	

Ercole Strozzi, *Eleg.* 1 (51 h.); 2 (86 h.); 3 (80 h.)

	1	2	3	Total (217 h.)
3 - 2	25	33	45	103 (47,47 %)
(1+2)+2	1	2	2	5 (2,30 %)
2-3	21	36	25	82 (37,79 %)
2+(1+2)	2	12	2	16 (7,37 %)
2()+(1+2)	-	1	1	2 (0,92 %)
1()1-3	-	-	1	1 (0,46 %)
1-2-2	1	1	1	3 (1,38 %)
3-1-1	1	-	2	3 (1,38 %)
1()4	-	-	1	1 (0,46 %)
4	-	1	-	1 (0,46 %)

Ercole Strozzi, *Am.* 1,1 (36 h.); 1,2 (49 h.); 1,6 (65 h.)
2,1 (33 h.); 2,2 (49 h.); 2,3 (57 h.)

	1,1	1,2	1,6	2,1	2,2	2,3	Total (289 h.)
3 - 2	18	18	34	20	22	25	70 + 67 = 137 (47,40 %)
(1+2)+2	-	-	-	-	1	-	0 + 1 = 1
2-3	15	27	26	12	23	25	68 + 60 = 128 (44,29 %)
2()3	-	-	-	-	-	2	0 + 2 = 2 (0,69 %)
2+(1+2)	2	3	4	-	2	4	9 + 6 = 15 (5,19 %)
2()+(1+2)	-	1	-	-	-	-	1 + 0 = 1
1()1-3	-	-	-	-	-	-	-
1-2-2	-	-	-	-	-	-	-
3-1-1	-	-	-	-	-	-	-
3+(1+1)	-	-	-	-	-	1	0 + 1 = 1
2+(1+1)-1	1	-	-	-	-	-	1 + 0 = 1
2-2()1	-	-	-	1	-	-	0 + 1 = 1
1-2+(1+1)	-	-	-	-	1	-	0 + 1 = 1
1()4	-	-	-	-	-	-	-
4	-	-	1	-	-	-	1 + 0 = 1

Tableau 2 Césures

Tito Strozzi, *Borsias*

	1	3	5	8	10	Total (500 v.)
T	2	1	-	-	2	5 (1 %)
T Tr	-	1	1	-	-	2 (0,4 %)
P	14	26	19	14	24	97 (19,4 %)
TP	21	16	13	9	7	66 (13,2 %)
PH	18	17	28	26	32	121 (24,2 %)
TPH	13	17	16	21	9	76 (15,2 %)
H	9	4	4	6	3	26 (5,2 %)
TH	7	10	8	12	9	46 (9,2 %)
T Tr H	14	7	9	11	14	55 (11 %)
Tr H	1	-	-	1	-	2 (0,4 %)
Tr	-	-	-	-	-	-
?	1	1	2	-	-	4 (0,8 %)
Total P	66	76	76	70	72	360 (72 %)
B d cv	-	1	-	1	-	2

Tito Strozzi, *Sermones*

	1 (160 v.)	2 (72 v.)	3 (110 v.)	4 (242 v.)	Total (584 v.)
T	1	2	-	2	5 (0,86 %)
T Tr	-	-	-	-	-
P	46	20	24	76	166 (28,42%)
TP	20	7	17	31	75 (12,84 %)
PH	48	16	34	71	169 (28,94 %)
TPH	16	12	12	26	66 (11,30 %)
H	10	2	7	9	28 (4,79 %)
TH	9	4	9	15	37 (6,34 %)
T Tr H	9	9	6	9	33 (5,65 %)
Tr H	1	-	-	1	2 (0,34 %)
Tr	-	-	-	-	-
?	-	-	1	2	3 (0,51 %)
Total P	130	55	87	204	476 (81,51 %)
B d cv	1	-	-	1	2

Tito Strozzi, hexamètre élégiaque (677 v.)

Eroticon 1-4 (232 h.) = 1,2 (49 h.) ; 2,8 (52 h.) ; 3,11 (68 h.) ; 4,1 (63 h.) ;

Eroticon 5-6 (223 h.) = 5,1 (101 h.) ; 6,1 (33 h.) ; 6,8 (89 h.) ;

Aeolostichon (222 h.) = 1,3 (56 h.) ; 2,1 (88 h.) ; 4,1 (78 h.) .

	<i>Erot.</i> 1-4	<i>Erot.</i> 5-6	<i>Aeol.</i>	Total (677 h.)
T	--1- = 1	3-1 = 4	- - - -	5 (0,74 %)
TTr	-	-	-	-
P	11+15+18+17 = 61	27+11+28 = 66	10+22+32 = 64	191 (28,21 %)
TP	5+8+13+10 = 36	16+4+8 = 28	12+9+12 = 33	97 (14,33 %)
PH	19+23+15+21 = 78	36+14+28 = 78	18+36+21 = 75	231 (34,12 %)
TPH	9+5+18+8 = 40	13+3+16 = 32	12+9+9 = 30	102 (15,07 %)
H	---1 = 1	1-2 = 3	1+3- = 4	8 (1,18 %)
TH	1--2 = 3	1-2 = 3	1+1+2 = 4	10 (1,48 %)
TTrH	4+1+2+4 = 11	4+1+4 = 9	2+8+2 = 12	32 (4,73 %)
TrH	--1- = 1	-	-	1 (0,15 %)
Tr	-	-	-	-
?	-	-	-	-
Total P	215 92,67	204 91,48	202 90,99	621 (91,73 %)
B d cv	-	-	-	-
B d vc	-	1-- 1	--1 1	2

Ercole Strozzi, *Venatio*

	1-100	201-300	401-500	601-700	801-900	Total (500 v.)	<i>Ven. A</i>
T	3	2	1	1	3	10 (2 %)	1 (1,67%)
T Tr	1	3	4	-	-	8 (1,6 %)	
P	21	20	20	29	25	115 (23 %)	16 (26,67%)
TP	13	12	12	12	8	57 (11,4%)	8 (13,33%)
PH	21	27	27	30	28	133 (26,6 %)	11 (18,33%)
TPH	11	11	9	4	15	50 (10 %)	5 (8,33%)
H	1	1	3	5	3	13 (2,6 %)	-
TH	14	9	9	2	6	40 (4 %)	3 (5 %)
T Tr H	13	15	11	13	9	61 (12,2 %)	14 (23,33%)
Tr H	2	-	1	1	2	6 (1,2 %)	
Tr	-	-	1	1	-	2 (0,4 %)	
?	-	-	2	2	1	5 (1 %)	2 (3,33 %)
Total P	66	70	68	75	76	355 (71 %)	40 (66,67%)
B d cv	-	-	1	-	1	2	1

Ercole Strozzi, *Epicedion T. S.*

	1-100	101-200	201-300	301-345	Total (345 v.)
T	-	2	3	1	6 (1,74 %)
T Tr	2	2	-	1	5 (1,45 %)
P	28	23	29	9	89 (25,80 %)
TP	7	12	14	2	35 (10,14 %)
PH	21	33	21	14	89 (25,80 %)
TPH	12	12	14	1	39 (11,30 %)
H	1	6	3	4	14 (4,06 %)
TH	7	3	5	1	16 (4,64 %)
T Tr H	21	6	9	8	44 (12,75 %)
Tr H	1	-	1	2	4 (1,16 %)
Tr	-	1	-	1	2 (0,58 %)
?	-	-	1	1	2 (0,58 %)
Total P	68	80	78	26	252 (73,04 %)
B d cv	-	1	-	-	1 (0,29 %)

Ercole Strozzi, *Eleg.* 1 (51 h.); 2 (86 h.); 3 (80 h.)

	1	2	3	Total (217 h.)
T	1	-	-	1 (0,46 %)
T Tr	-	-	1	1 (0,46 %)
P	18	29	25	72 (33,18 %)
TP	8	7	16	31 (14,29 %)
PH	12	26	21	59 (27,19 %)
TPH	5	15	9	29 (13,36 %)
H	-	1	2	3 (1,38 %)
TH	1	2	2	5 (2,30 %)
T Tr H	5	6	4	15 (6,91 %)
?	1	-	-	1 (0,46 %)
Total P	43	77	71	191 (88,02 %)
B d vc	-	-	1	1

Ercole Strozzi, *Am.* 1,1 (36 h.); 1,2 (49 h.); 1,6 (65 h.)
2,1 (33 h.); 2,2 (49 h.); 2,3 (57 h.)

	1,1	1,2	1,6	2,1	2,2	2,3	Total (289 h.)
T	-	-	-	-	-	-	-
T Tr	-	1	-	-	-	1	1 + 1 = 2 (0,69 %)
P	6	8	16	10	16	17	30 + 43 = 73 (25,26 %)
TP	2	5	6	4	4	4	13 + 12 = 25 (8,65 %)
PH	12	12	26	10	15	19	50 + 44 = 94 (32,53 %)
TPH	7	8	8	7	3	6	23 + 16 = 39 (13,49 %)
H	3	1	2	1	-	1	6 + 2 = 8 (2,77 %)
TH	2	1	2	-	1	1	5 + 2 = 7 (2,42 %)
T Tr H	4	11	5	1	8	7	20 + 16 = 36 (12,46 %)
TrH	-	1	-	-	1	1	1 + 2 = 3 (1,04 %)
Tr	-	1	-	-	1	-	1 + 1 = 2 (0,69 %)
?	-	-	-	-	-	-	-
Total P	27	33	56	31	38	46	116 + 115 = 231 (79,93 %)
B d vc	-	-	-	-	-	-	-

Tableau 3 : élisions-synalèphes / aphèreses

	1	3	5	8	10	Total (500 v.)
u / -	17	15	8	11	16	67 (26,07 %)
u / u	10	6	7	9	6	38 (14,79 %)
- / u	2	1	-	-	-	3 (1,17 %)
- / -	11	14	19	17	11	72 (28,02 %)
comm. / u	-	1	-	-	-	1 (0,39 %)
comm. / -	3	1	-	1	-	5 (1,94 %)
(-m) / u	-	-	1	1	2	4 (1,56 %)
(-m) / -	14	16	16	6	11	63 (24,51 %)
Total syn. :	57	54	51	45	46	253 1 pour 1,98 v.
aph. <i>est</i> (dont finales :	1	2	1 1	-	- -	4 (1,56 %) 1)
Total général :	58	56	52	45	46	257 1 pour 1,95 v.
Vers à 3 élis.	-	1	1	1	-	3
Monos. él.	3	3	1	1	2	10 (2 %)

DEUX MANIÈRES D'ÉCRIRE L'HEXAMÈTRE DACTYLIQUE : TITO ET ERCOLE STROZZI

Tito Strozzi, *Sermones*

	1 (160 v.)	2 (72 v.)	3 (110 v.)	4 (242 v.)	Total (584 v.)
u / -	20	6	8	26	60 (22,06 %)
u / u	7	4	10	13	34 (12,50 %)
- / u	-	-	1	6	7 (2,57 %)
- / -	23	7	13	37	80 (29,41 %)
comm. / u	1	1	-	-	2 (0,74 %)
comm. / -	2	2	-	4	8 (2,94 %)
(-m) / u	-	1	-	3	4 (1,47 %)
(-m) / -	15	5	11	32	63 (23,16 %)
Total syn. :	68	26	43	121	258 1 pour 2,26 v.
aph. <i>est</i>	3	2	1	8	14 (5,15 %)
(dont finales :	1	1	1	3	6)
Total général :	58	28	45	46	272 1 pour 2,15 v.
Vers à 3 élis.	1	-	-	2	3
Vers à 4 élis.	-	-	-	1	1
Monos. él.	3	1	-	9	13 (2,23 %)

Tito Strozzi, hexamètre élégiaque (677 v.)

Eroticon 1-4 (232 h.) = 1,2 (49 h.) ; 2,8 (52 h.) ; 3,11 (68 h.) ; 4,1 (63 h.) ;

Eroticon 5-6 (223 h.) = 5,1 (101 h.) ; 6,1 (33 h.) ; 6,8 (89 h.) ;

Aeolostichon (222 h.) = 1,3 (56 h.) ; 2,1 (88 h.) ; 4,1 (78 h.) .

	<i>Erot.</i> 1-4	<i>Erot.</i> 5-6	<i>Aeol.</i>	Total (677 h.)
u / - 2+2+10+2 =	16	2+2+3 = 7	3+4+4 = 11	34 (22,97 %)
u / u 4+3+6+2 =	15	7 - 4 = 11	3+8+4 = 15	41 (27,70 %)
- / u - 1 - 1 =	2	2 - - = 2	- - - = -	4 (2,70 %)
- / - 2+3+1+2 =	8	1+3+3 = 7	1+6+1 = 8	23 (15,54 %)
comm. / u - 1 - - =	1	-	1 - - = 1	2 (1,35 %)
comm. / - 1 - - 1 =	2	1 - 1 = 2	1 - - = 1	5 (3,38 %)
-m / u - - 1 - =	1	2 - - = 2	- - - = -	3 (2,03 %)
-m / - - 1+2+3 =	6	6+1+3 = 10	4+3+5 = 12	28 (18,92 %)
Total syn.	51	41	48	140
Aph. es fin.	-	-	- - 1 = 1	1
est méd.	- 1 - - = 1	-	- - 1 = 1	2
fin.	- - 2 - = 2	- - 1 = 1	2 - - = 2	5 (total 5,41 %)
Total général	54	42	52	148 (1 pour 4,57 v.)
Vers à 3 él.	-	-	-	-
Monos. élidé 1 - - 1 =	2	3+1 - = 4	- 1 - = 1	7 (1,03 %)

DEUX MANIÈRES D'ÉCRIRE L'HEXAMÈTRE DACTYLIQUE : TITO ET ERCOLE STROZZI

Ercole Strozzi, *Venatio*

	1-100	201-300	401-500	601-700	801-900	Total (500)	<i>Ven. A</i> (60 v.)
u / -	18	9	15	24	19	85 (32,08 %)	10 (29,41 %)
u / u	6	4	8	8	7	33 (12,45 %)	6 (17,65 %)
- / u	-	-	1	-	-	1 (0,38 %)	-
- / -	13	11	17	8	16	65 (24,53 %)	8 (23,53 %)
comm. / u	-	-	1	1	-	2 (0,75 %)	1 (2,94 %)
comm. / -	1	-	2	1	-	4 (1,51 %)	2 (5,88 %)
(-m) / u	1	2	5	2	-	10 (3,77 %)	1 (2,94 %)
(-m) / -	9	11	16	17	7	60 (22,64 %)	3 (8,82 %)
Total syn. :	48	37	65	61	49	260 1 pour 1,92 v.	31 1 pour 1,94 v.
aph. <i>est</i> (dont finales :	-	-	2 1	1 1	2 1	5 (1,89 %) 3	3 (8,82 %) -)
Total général :	48	37	67	62	51	265 1 pour 1,89 v.	34 1 pour 1,76 v.
Vers à 3 élis.	1	-	1	-	2	4	-
Vers à 4 élis.	1	-	-	-	-	1	-
Monos. él.	-	1	1	1	1	4 (0,8 %)	-

Ercole Strozzi, *Epicedion T. S.*

	1-100	101-200	201-300	301-345	Total (345 v.)
u / -	14	20	21	12	67 (31,02 %)
u / u	10	16	14	5	45 (20,83 %)
- / u	2	-	-	-	2 (0,93 %)
- / -	12	20	21	12	65 (30,09 %)
comm. / u	-	1	-	-	1 (0,46 %)
comm. / -	1	-	1	1	3 (1,39 %)
(-m) / u	1	1	-	-	2 (0,93 %)
(-m) / -	8	5	6	11	30 (13,89 %)
Total syn. :	48	63	63	41	215
aph. <i>est</i> méd.	-	-	1	-	1 (0,46 %)
Total général :	48	63	64	41	216 1 pour 1,60 v.
Vers à 3 élis.	2	1	2	2	7
Vers à 4 élis.	-	-	1	-	1
Monos. él.	1	-	1	2	4 (1,16 %)

Ercole Strozzi, , *Eleg.* 1 (51 h.); 2 (86 h.); 3 (80 h.)

	1	2	3	Total (217)
u / -	4	9	14	27 (41,54 %)
u / u	4	8	8	20 (30,77 %)
- / u	-	-	1	1 (1,54 %)
- / -	2	4	3	9 (13,85 %)
comm. / u	-	1	-	1 (1,54 %)
comm. / -	-	-	1	1 (1,54 %)
(-m) / u	-	-	1	1 (1,54 %)
(-m) / -	1	-	3	4 (6,15 %)
Total syn. :	11	22	31	64 (1 pour 3,39 v.)
aph. <i>est</i> méd.	-	-	1	1 (1,54 %)
Total général :	11	22	32	65 (1 pour 3,34 v.)
Vers à 3 élis.	-	-	1	1
Monos. él.	-	-	3	3 (1,38 %)

Ercole Strozzi, *Am.* 1,1 (36 h.); 1,2 (49 h.); 1,6 (65 h.)
 2,1 (33 h.); 2,2 (49 h.); 2,3 (57 h.)

	1,1	1,2	1,6	2,1	2,2	2,3	Total (289)
u / -	1	1	4	-	1	4	6 + 5 = 11 (18,96 %)
u / u	1	3	3	1	3	4	7 + 8 = 15 (25,86 %)
- / u	-	-	-	-	-	-	-
- / -	3	1	1	2	2	4	5 + 8 = 13 (22,41 %)
comm. / u	-	1	1	-	-	1	2 + 1 = 3 (5,17 %)
comm. / -	2	-	-	-	-	-	2 + 0 = (1,54 %)
(-m) / u	1	-	1	-	-	-	2 + 0 = 2 (3,45 %)
(-m) / -	3	1	2	-	-	2	6 + 2 = 8 (13,79 %)
Total syn. :	11	7	12	3	6	15	30 + 24 = 54 (1 pour 5,35 v.)
aph. <i>est</i> méd.	2	-	-	1	-	-	2 + 1 = 3 (5,17 %)
aph. <i>est</i> fin.	-	-	-	1	-	-	0 + 1 = 1 (1,72 %)
Total général :	13	7	12	5	6	15	32 + 26 = 58 (1 pour 4,98 v.)
Vers à 3 élis.	-	-	-	-	-	-	-
Monos. él.	-	1	-	-	-	-	1 (0,35 %)

Tableau 4 : Schémas métriques, dactyles / spondées

Tito Strozzi, <i>Borsias</i>						
	1	3	5	8	10	Total (500 v.)
1. DSSS	12	17	15	14	9	67 (13,4 %)
2. DDSS	6	15	13	13	10	57 (11,4 %)
3. DSDS	13	5	9	12	14	53 (10,6 %)
4. SDSS	8	6	10	11	7	42 (8,4 %)
5-6. DSSD	11	9	8	6	6	40 (8 %)
5-6. DDDS	10	7	7	8	8	40 (8 %)
7. SSDS	3	7	5	8	9	32 (6,4 %)
8-9. DSDD	4	7	4	6	9	30 (6 %)
8-9. DDSD	7	7	8	3	5	30 (6 %)
10-11. SSSS	7	5	4	4	2	22 (4,4 %)
10-11. SDDS	2	3	5	5	7	22 (4,4 %)
12-13-14. SDSD	2	3	3	3	4	15 (3 %)
12-13-14. SSSD	4	3	3	3	2	15 (3 %)
12-13-14. DDDD	6	1	4	-	4	15 (3 %)
15. SDDD	3	2	1	3	3	12 (2,4 %)
16. SSDD	2	3	1	1	1	8 (1,6 %)

Total des quatre premiers schémas : 43,8 %

Total des huit premiers schémas : 72,2 %

Proportion des dactyles dans les quatre premiers pieds

	1	3	5	8	10	Total
d 1	69	68	68	62	65	332 (66,4 %)
d 2	44	44	51	46	48	233 (46,6 %)
d 3	43	35	36	43	55	212 (42,4 %)
d 4	39	35	32	25	34	165 (33 %)
Total d 1-4	195 48,75 %	182 45,5 %	187 46,75 %	176 44 %	202 50,5 %	942 (47,1 %)

Tito Strozzi, *Sermones T. S.*

	1 (160 v.)	2 (72 v.)	3 (110 v.)	4 (242 v.)	Total (584 v.)
1. DSSS	26	6	21	33	86 (14,73 %)
2. DDSS	24	10	14	31	79 (13,53 %)
3. DDDS	15	7	10	19	51 (8,73 %)
4. DSDS	11	6	9	22	48 (8,22 %)
5. DSSD	11	8	7	21	47 (8,05 %)
6-7. DSDD	13	13	8	9	43 (7,36 %)
6-7. DDSD	11	8	6	18	43 (7,36 %)
8. SDSS	7	4	7	20	38 (6,51 %)
9-10. SSDD	11	3	6	11	31 (5,31 %)
9-10. SSSS	9	3	4	15	31 (5,31 %)
11. SDDS	10	2	8	10	30 (5,14 %)
12. SDDSD	5	-	7	6	18 (3,08 %)
13-14. DDDD	2	2	1	7	12 (2,05 %)
13-14. SSDD	2	-	1	9	12 (2,05 %)
15. SSSD	1	-	-	7	8 (1,37 %)
16. SDDD	2	-	1	4	7 (1,20 %)

Total des quatre premiers schémas : 45,21 % (28,26 % pour les deux premiers)

Total des huit premiers schémas : 74,49 %

Proportion des dactyles dans les quatre premiers pieds

	1 (160 v.)	2 (72 v.)	3 (110 v.)	4 (242 v.)	Total (584 v.)
d 1	113	60	76	160	409 (70,03 %)
d 2	76	33	54	115	278 (47,60 %)
d 3	66	33	44	91	234 (40,07 %)
d 4	47	31	31	81	190 (32,53 %)
Total d 1-4	302 47,19 %	157 54,51 %	205 46,59 %	447 46,18 %	1111 (47,56 %)

Tito Strozzi, hexamètre élégiaque (677 v.)

Eroticon 1-4 (232 h.) = 1,2 (49 h.) ; 2,8 (52 h.) ; 3,11 (68 h.) ; 4,1 (63 h.) ;

Eroticon 5-6 (223 h.) = 5,1 (101 h.) ; 6,1 (33 h.) ; 6,8 (89 h.) ;

Aeolostichon (222 h.) = 1,3 (56 h.) ; 2,1 (88 h.) ; 4,1 (78 h.) .

	<i>Erot.</i> 1-4	<i>Erot.</i> 5-6	<i>Aeol.</i>	Total (677 h.)
1. DDSS	10+7+6+6 = 29	14+5+11 = 30	8+11+8 = 27	86 (12,70 %)
2-3. DSSS	3+8+9+9 = 29	10+4+8 = 22	9+12+10 = 31	82 (12,11 %)
2-3. DSDS	6+9+9+7 = 31	8+4+14 = 26	6+8+11 = 25	82 (12,11 %)
4. DSSD	6+4+9+5 = 24	14+4+11 = 29	3+4+11 = 18	71 (10,49 %)
5. DDDS	8+6+5+11 = 30	8+3+12 = 23	5+7+4 = 16	69 (10,19 %)
6. DSDD	5+4+4+3 = 16	9+4+5 = 18	3+7+5 = 15	49 (7,24 %)
7. DDSD	2+3+5+3 = 13	12+1+8 = 21	3+8+3 = 14	48 (7,09 %)
8. SDSS	1+3+7+3 = 14	6+4+2 = 12	4+10+7 = 21	47 (6,94 %)
9. DDDD	3+1+3+2 = 9	7 - 4 = 11	4+4+3 = 11	31 (4,58 %)
10. SDDSD	2+1+2+3 = 8	4+3+5 = 12	3+2+2 = 7	27 (3,99 %)
11. SDDS	1+1+3 - = 5	4 - 2 = 6	- 8+4 = 12	23 (3,40 %)
12. SSDD	1+2 - +4 = 7	1 - 3 = 4	1+1+4 = 6	17 (2,51 %)
13. SDDD	- 2+2+3 = 7	1 - 2 = 3	1+2+2 = 5	15 (2,22 %)
14. SSSS	1 - 1+1 = 3	- 1+2 = 3	4+2+2 = 8	14 (2,07 %)
15. SSSD	- - 1+2 = 3	2 - - = 2	2+2+2 = 6	11 (1,62 %)
16. SSDD	- 1+2+1 = 4	1 - - = 1	- - - = -	5 (0,74 %)

Total 4 premiers schémas : 47,41 % (5 premiers : 57,60 %)

1-4 : 119 = 51,29 % (5 premiers : 143 = 61,64 %)

Total 8 premiers schémas : 78,87 %

1-4 : 186 = 80,17 %

Proportion des dactyles dans les quatre premiers pieds

d 1	181 (78,02 %)	180 (80,72 %)	157 (70,72 %)	518 (76,51 %)
d 2	115 (49,57 %)	118 (52,91 %)	113 (50,90 %)	346 (51,11 %)
d 3	109 (46,98 %)	92 (41,26 %)	90 (40,54 %)	291 (42,98 %)
d 4	84 (36,21 %)	97 (43,50 %)	76 (34,23 %)	257 (37,96 %)
Total 1-4 :	489 (52,69 %)	487 (54,60 %)	436 (49,10 %)	1412 (52,14 %)

Ercole Strozzi, *Venatio*

	1-100	201-300	401-500	601-700	801-900	Total (500 v.)	<i>Ven. A</i> (60 v.)
1. DSSS	11	18	18	17	11	75 (15 %)	7 (11,67 %)
2. DSDS	17	18	12	13	14	74 (14,8 %)	10 (16,67 %)
3. DDSS	12	5	10	10	18	55 (11 %)	5 (8,33 %)
4. DSSD	3	3	7	15	10	38 (7,6 %)	2 (3,33 %)
5. DDDS	8	10	6	5	7	36 (7,2 %)	3 (5 %)
6. SSDS	4	5	9	8	6	32 (6,4 %)	3 (5 %)
7. SDSS	8	7	6	6	4	31 (6,2 %)	3 (5 %)
8. DDSD	10	3	5	8	2	28 (5,6 %)	6 (10 %)
9. SDDS	4	6	4	2	6	22 (4,4 %)	5 (8,33 %)
10. DSDD	8	2	5	3	3	21 (4,2 %)	5 (8,33 %)
11. SDSD	4	3	4	2	5	18 (3,6 %)	5 (8,33 %)
12-13. SSSS	1	7	4	1	4	17 (3,4 %)	1 (1,67 %)
12-13. DDDD	3	5	2	3	4	17 (3,4 %)	4 (6,67 %)
14. SDDD	4	3	3	2	1	13 (2,6 %)	-
15. SSSD	1	4	3	3	1	12 (2,4 %)	1 (1,67 %)
16. SSDD	2	1	2	2	4	11 (2,2 %)	-
Total des 4 premiers schémas : 48,4 % (40,8 % pour 3 premiers)						46,67% (38,34% pour 3 premiers)	
Total des huit premiers schémas : 73,8 %						78,33 %	

Proportion des dactyles dans les quatre premiers pieds

	1-100	201-300	401-500	601-700	801-900	Total (500 v.)	<i>Ven. A</i> (60 v.)
d 1	72	64	65	74	69	344 68,8 %	42 (70 %)
d 2	53	42	40	38	47	220 44 %	31 (51,67 %)
d 3	50	50	43	38	45	226 45,2 %	30 (50 %)
d 4	35	24	31	38	30	158 31,6 %	23 (38,33 %)
Total d 1-4	210	180	179	188	191	948 47,4 %	126 (52,5 %)
	52,5 %	45 %	44,75 %	47 %	47,75 %		

DEUX MANIÈRES D'ÉCRIRE L'HEXAMÈTRE DACTYLIQUE : TITO ET ERCOLE STROZZI

Ercole Strozzi, *Epicedion T. S.*

	1-100	101-200	201-300	301-345	Total (345 v.)
1. DSDS	12	10	14	7	43 (12,46 %)
2. DSSS	11	13	12	4	40 (11,59 %)
3. DDDS	10	7	10	4	31 (8,99 %)
4. DSSD	9	12	7	2	30 (8,70 %)
5. DDSS	9	9	8	3	29 (8,40 %)
6. DSDD	7	6	10	2	25 (7,25 %)
7. DDS D	4	8	9	3	24 (6,95 %)
8. SS DS	8	5	7	3	23 (6,66 %)
9. SDSS	10	6	3	2	21 (6,09 %)
10. SDS D	5	4	4	2	15 (4,35 %)
11. SDDS	3	1	4	6	14 (4,06 %)
12. SDDD	2	4	3	3	12 (3,48 %)
13. DDDD	3	4	4	-	11 (3,19 %)
14-15. SSSS	2	3	2	3	10 (2,90 %)
14-15 SSSD	2	5	2	1	10 (2,90 %)
16. SSDD	3	3	1	-	7 (2,03 %)

Total des quatre premiers schémas : 41,74 %

Total des huit premiers schémas : 71 %

Proportion des dactyles dans les quatre premiers pieds

	1-100	101-200	201-300	301-345	Total (345 v.)
d 1	65	69	74	25	233 (67,54 %)
d 2	46	43	45	23	157 (45,51 %)
d 3	48	40	53	25	166 (48,12 %)
d 4	35	46	40	13	134 (38,84 %)
Total 1-4	194 48,5 %	198 49,5 %	212 53 %	86 47,8 %	690 (50 %)

Ercole Strozzi, , *Eleg.* 1 (51 h.); 2 (86 h.); 3 (80 h.)

	1	2	3	Total (217 h.)	Total <i>Eleg.</i> - <i>Am.</i> (506 h.)	
1. DSSD	12	9	19	40 (18,43 %)	40 + 27 = 67 (13,24 %)	1
2-3. DDSS	5	14	9	28 (12,90 %)	28 + 29 = 57 (11,26 %)	3
2-3. DDSD	12	9	7	28 (12,90 %)	28 + 37 = 65 (12,85 %)	2
4. DDDD	4	12	8	24 (11,06 %)	24 + 25 = 49 (9,68 %)	5
5. DSDD	5	6	11	22 (10,14 %)	22 + 25 = 47 (9,29 %)	7
6. DSSS	3	9	7	19 (8,76 %)	19 + 29 = 48 (9,49 %)	6
7. DSDS	3	7	4	14 (6,45 %)	14 + 38 = 52 (10,28 %)	4
8-9. DDDS	2	4	4	10 (4,61 %)	10 + 30 = 40 (7,91 %)	8
8-9. SDSD	2	5	3	10 (4,61 %)	10 + 6 = 16 (3,16 %)	11
10-11. SDSS	2	3	-	5 (2,30 %)	5 + 12 = 17 (3,36 %)	10
10-11. SDDS	-	3	2	5 (2,30 %)	5 + 13 = 18 (3,56 %)	9
12. SDDD	1	1	2	4 (1,84 %)	4 + 8 = 12 (2,37 %)	12
13. SSDS	-	2	1	3 (1,38 %)	3 + 2 = 5 (0,99 %)	14
14-15. SSSD	-	1	1	2 (0,92 %)	2 + 2 = 4 (0,79 %)	15
14-15. SSDD	-	-	2	2 (0,92 %)	2 + 5 = 7 (1,38 %)	13
16. SSSS	-	1	-	1 (0,46 %)	1 + 1 = 2 (0,39 %)	16
Total des quatre premiers schémas : 55,29 %						47,63 %
Total des huit premiers schémas : 85,25 %						84 %

Proportion des dactyles dans les quatre premiers pieds

	1	2	3	Total (217 h.)
d 1	46	70	69	185 (85,25 %)
d 2	28	51	35	114 (52,53 %)
d 3	15	35	34	84 (38,71 %)
d 4	36	43	53	132 (60,83 %)
Total 1-4	125 61,27%	199 57,85%	191 59,69%	515 (59,33 %)

DEUX MANIÈRES D'ÉCRIRE L'HEXAMÈTRE DACTYLIQUE : TITO ET ERCOLE STROZZI

Ercole Strozzi, *Am.* 1,1 (36 h.); 1,2 (49 h.); 1,6 (65 h.)
2,1 (33 h.); 2,2 (49 h.); 2,3 (57 h.)

	1,1	1,2	1,6	2,1	2,2	2,3	Total (289 h.)
1. DSDS	3	9	5	8	5	8	17 + 21 = 38 (13,15 %)
2. DDSD	5	4	6	4	10	8	15 + 22 = 37 (12,80 %)
3. DDDS	2	2	9	5	7	5	13 + 17 = 30 (10,38 %)
4-5. DDSS	6	3	5	4	1	10	14 + 15 = 29 (10,03 %)
4-5. DSSS	4	5	8	5	3	4	17 + 12 = 29 (10,03 %)
6. DSSD	4	1	5	3	8	6	10 + 17 = 27 (9,34 %)
7-8. DSDD	2	7	8	1	3	4	17 + 8 = 25 (8,65 %)
7-8. DDDD	1	7	7	-	5	5	15 + 10 = 25 (8,65 %)
9. SDDS	2	5	2	-	1	3	9 + 4 = 13 (4,50 %)
10. SDSS	3	3	2	1	2	1	8 + 4 = 12 (4,15 %)
11. SDDD	2	1	3	-	1	1	6 + 2 = 8 (2,77 %)
12. SDDSD	1	1	2	1	-	1	4 + 2 = 6 (2,08 %)
13. SSDD	-	1	1	-	3	-	2 + 3 = 5 (1,73 %)
14-15. SSSD	-	-	-	1	-	1	0 + 2 = 2 (0,69 %)
14-15. SSSD	1	-	1	-	-	-	2 + 0 = 2 (0,69 %)
16. SSSS	-	-	1	-	-	-	1 + 0 = 1 (0,35 %)

Total des quatre premiers schémas : 46,36 %

Total des huit premiers schémas : 83,03 %

Proportion des dactyles dans les quatre premiers pieds

	1,1	1,2	1,6	2,1	2,2	2,3	Total (289 h.)
d 1	27	38	53	30	42	50	118 + 122 = 240 (83,04 %)
d 2	22	26	36	15	27	34	84 + 76 = 160 (55,36 %)
d 3	12	32	35	15	25	27	79 + 67 = 146 (50,52 %)
d 4	16	20	33	9	30	25	69 + 64 = 133 (46,02 %)
total 1-4	77	116	157	69	124	136	350 + 329 = 679 (58,74 %)
	53,47	59,18	60,38	52,27	63,27	59,65	%

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- Boldrini, Sandro, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, 1992.
- Ceccarelli, Lucio, *Contributi per la storia dell'esametro latino*, 2 vol., Roma, Herder, 2008.
- Charlet, Jean-Louis, « Quelques observations sur l'hexamètre d'Enea Silvio Piccolomini », *Cahiers d'études italiennes* 13, *Enea Silvio Piccolomini – Pie II Homme de lettres, homme d'Eglise*, Grenoble Ellug, 2011, p. 17-35.
- Charlet, Jean-Louis, « Observations sur l'hexamètre de Marulle », *Studi Umanistici Piceni* 32, 2012, p. 221-232.
- Charlet, Jean-Louis, « L'hexamètre épique de Juvencus à Pétrarque », à paraître dans *Scripta antiqua*, Bordeaux, 2014.
- Charlet-Mesdjian, Béatrice, « Strozzi (Tito Vespasiano) », in C. Nativel (éd.), *Centuriae latinae II : Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières à la mémoire de Marie-Madeleine de La Garanderie*, Genève, 2006, p. 779-785.
- Duckworth, George E., *Vergil and Classical Hexameter Poetry. A Study in metrical Variety*, Ann Arbor, 1969.
- Hellegouarc'h, Jacqueline, « La détermination de la césure dans l'hexamètre latin », *L'Information littéraire* 14, 1962, p. 154-163.
- Nougaret, Louis, *Traité de Métrique latine classique*, Paris, 1963 [3ème édition].
- Ruiz Arzalluz, Iñigo, *El hexámetro de Petrarca*, Quaderni petrarcheschi VIII - Anejos de « Veleia », series minor IV, Firenze - Vitoria, 1991.
- Soubiran, Jean, *L'élision dans la poésie latine*, Paris, 1966.

POSSESSIF ET GENRE EN FRANÇAIS ET EN ITALIEN : LE CAS DE LA FORME ÉLIDÉE DEVANT VOYELLE

V. CULOMA SAUVA¹

ABSTRACT. *Possessive and Gender in French and Italian: the case of elided form before a vowel.* Passage in French from the elided form of feminine possessive singular determinant before a vowel to the full shape of the male in a female context (anc. fr. *m'amie*, fr. mod. *mon amie*) is not observed in contemporary Italian. After an overview of current diachronic knowledge on the expression of possession in Latin, Italian and French, and after a review of the various hypotheses put forward to date, we show that this phenomenon, apparently only morpho-phonological actually illustrates the close relationship between form and underlying system, in morphology. Does this observation allow us to deduct an evolutionary movement of both Romance languages?

Keywords: *diachronic, possessive, psychomechanics, Romance languages.*

REZUMAT. *Posesivul și categoria genului în franceză și italiană. Cazul formei elidate înaintea poziției vocalice.* Italiana contemporană nu cunoaște trecerea, regăsită în franceză, de la forma elidată a determinantului posesiv feminin singular înainte de vocală, la forma plină a masculinului în contextele feminine (fr.veche *m'amie*, fr. mod. *mon amie*). După ce prezentăm elementele ce configurează stadiul abordării problematicii posesivului în sincronie și în diacronie în latină, în italiană și în franceză, precum și după un examen al diferitelor ipoteze avansate până în prezent, vom susține că fenomenul, aparent doar morfo-fonologic, ilustrează în fapt raporturile între formă și sistemul subiacent, în morfologie. Ne întrebăm, în cele din urmă, dacă, pornind de la această constatare, putem deduce o mișcare evolutivă a acestor două limbi.

Cuvinte cheie: *diacronie, posesiv, psihosistematică, limbi romanice*

¹ Aix Marseille Université, CAER EA 854, E-mail : virginie.sauva@laposte.net

Du latin aux langues romanes, le comportement morpho-phonologique des déterminants possessifs a considérablement évolué. Un phénomène retiendra ici toute notre attention, il dérive de l'observation d'un changement important de l'ancien français au français moderne dans le passage de la forme élidée du féminin singulier (fém sg) devant un substantif commençant par une voyelle, à la forme pleine du déterminant masculin (masc) devant substantif fém commençant par une voyelle. En effet, la forme *m'amie* de l'ancien français est devenue *mon amie* en français moderne. Ce phénomène ne s'observe pas en italien dans le passage de la langue ancienne à la langue moderne puisque nous avons *il mio amico* et *la mia amica*.

Nous proposons ici, après avoir brossé un état des lieux des connaissances actuelles en diachronie sur l'expression de la possession en latin, en italien et en français et après avoir examiné les différentes hypothèses avancées jusqu'à ce jour, de montrer que ce phénomène, apparemment uniquement morpho-phonologique, illustre en fait les rapports étroits que, dans le domaine de la morphologie, la forme entretient avec le système sous-jacent. Nous essaierons de tirer les conséquences de ces constats pour voir s'ils permettent de dessiner un mouvement évolutif de ces deux langues romanes. Nous nous appuyerons pour ce faire sur le tenseur binaire radical de Gustave Guillaume appliqué au genre par Maurice Molho (in Rocchetti, 1987 : 63-87) et Alvaro Rocchetti (1987 : 47-62) puis par Sophie Saffi (2010 : 101-131).

L'approche de Guillaume nous semble très éclairante puisque si ce dernier admet l'importance capitale de la distinction entre synchronie et diachronie, comme l'a fait Ferdinand de Saussure avant lui, il relègue, pour sa part, la synchronie au second plan, la seule réalité étant, pour lui, la diachronie. Il constate que c'est dans le temps que les rapports s'instituent en langue, selon des vues systématiques elles-mêmes sujettes au changement. Il en résulte que la synchronie n'existe que par l'hypothèse selon laquelle la langue dure, alors qu'elle est intérieurement en devenir continuuel (Boone & Joly, 1996 : 125). Chaque état de synchronie, figé selon Saussure, contient en réalité, en puissance, la diachronie future. Il en résulte donc que la diachronie est tout à fait importante pour Guillaume, mais il en a une conception bien particulière et la révision qu'il fait de la doctrine saussurienne le conduit à repenser la relation diachronie / synchronie en termes d'interaction. La synchronie est vue comme un état résultant de la rencontre de deux forces antagonistes au sein de la diachronie : une force « descendante » désorganisatrice et une force « ascendante » organisatrice. Selon ses propres termes :

La linguistique diachronique saisit les choses longitudinalement dans le temps qui les fait changer, les perturbe, les désorganise et les détruirait sans l'intervention d'une force organisatrice contraire.

La linguistique synchronique les saisit par coupe transversale non pas dans leur mouvement de désorganisation, mais dans celui, opposé d'organisation, de systématisation, lequel détermine leur interdépendance en l'assujettissant aux lois les plus profondes de la pensée humaine (Guillaume, 1973 : 106).

Il donne en illustration, le schéma suivant :

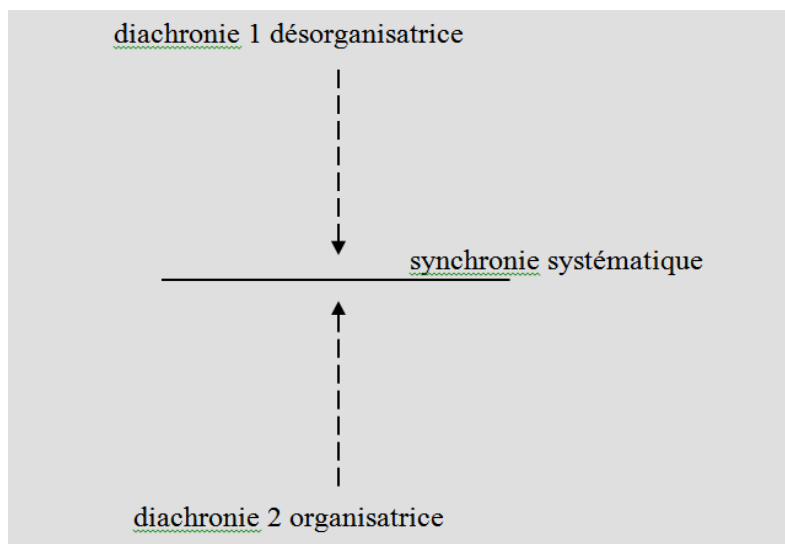


Schéma 1 : Illustration de la synchronie systématique

On voit sur ce schéma que l'organisation systématique apparaît en synchronie au point de rencontre et d'équilibre des deux impulsions antagonistes. Selon Guillaume cet équilibre est fondamentalement instable car « on ne se trouve jamais tout à fait en présence d'un système, mais toujours en présence d'une réflexion virtuellement engagée du système acquis. La réflexion est toutefois, dans la plupart des cas, si faiblement engagée que le système peut être fixé, instantanéisé, et décrit *comme s'il était stable* » (*Ibid.*, p. 109). La synchronie semble donc être, pour lui, une construction fictive mais nécessaire et momentanée faite pour des besoins analytiques. Le véritable historien serait alors pour lui « celui qui saurait embrasser d'un regard unique les changements concrets qui affectent l'être systématique que constitue leur assemblage selon les lois permanentes de la pensée humaine » (*Ibid.*, p. 111). C'est pourquoi il fait le constat de l'échec de l'analyse historique traditionnelle.

Nous commencerons notre étude par une rapide présentation historique du système des possessifs qui nous permettra de mieux comprendre les subtiles différences qui existent entre les systèmes latin, français et italien.

1. Le système latin

Les adjectifs possessifs étaient les formes adjectivales correspondant aux pronoms personnels. Ils se déclinaient sur le modèle des adjectifs :

-type *bonus, a, um* : pour les 3 premières personnes

-type *pulcher, ra, rum* : pour les 2 dernières personnes (*noi* et *voi*)

Le latin, comme l'italien, n'avait recourt au possessif que lorsque le lien de possession n'était pas évident. À la 3^{ème} personne du sg et du pluriel (pl), une distinction s'opérait selon que le possessif était réfléchi ou non. En effet, le possessif n'était utilisé que s'il s'agissait d'une forme réfléchie, dans le cas contraire, c'est le pronom démonstratif de rappel *is, ea, id* qui était employé.

2. Le système italien

Les adjectifs et pronoms possessifs italiens ont une double fonction : ils indiquent, dans la plupart des cas, le genre et le nombre de l'objet possédé, ainsi que la personne du possesseur. Les formes adjectivales et pronominales sont les mêmes. Ils sont habituellement utilisés avec l'article défini bien que dans un certain nombre de cas dont on ne traitera pas ici, car cela n'intéresse pas notre propos, l'italien fasse l'économie de l'article. Les formes sont les suivantes :

Tableau 1 : les pronoms-adjectifs possessifs en italien

	Masculin		Féminin	
	Singulier	Pluriel	Singulier	Pluriel
Possesseur unique	<i>il mio</i> <i>il tuo</i> <i>il suo</i>	<i>i miei</i> <i>i tuoi</i> <i>i suoi</i>	<i>la mia</i> <i>la tua</i> <i>la sua</i>	<i>le mie</i> <i>le tue</i> <i>le sue</i>
Possesseur multiple	<i>il nostro</i> <i>il vostro</i> <i>il loro</i>	<i>i nostri</i> <i>i vostri</i> <i>i loro</i>	<i>la nostra</i> <i>la vostra</i> <i>la loro</i>	<i>le nostre</i> <i>le vostre</i> <i>le loro</i>

Le système des possessifs italiens semble s'être stabilisé sous sa forme moderne au XII^e siècle.

3. Le système français

Comme le latin, l'ancien français² reste une langue à flexion. Aussi les pronoms et adjectifs démonstratifs se déclinent en un cas sujet (CS) et un double cas régime (CR) : le CR1 pour la fonction régime directe et le CR2 qui reprend toutes les autres fonctions régime (Revol, 2000 : 107).

Un certain nombre de transformations apparaissent dans le système dès l'ancien français. Considérons dans un premier temps les cas où le possesseur est unique.

Tableau 2 : possessif de la singularité en ancien français

	Masculin					
	Formes atones			Formes toniques		
	P1	P2	P3	P1	P2	P3
CSS	<i>mes</i>	<i>tes</i>	<i>ses</i>	<i>miens</i>	<i>tuens</i>	<i>suens</i>
CRS	<i>mon</i>	<i>ton</i>	<i>son</i>	<i>mien</i>	<i>tuen</i>	<i>suen</i>
CSP	<i>mi</i>	<i>ti</i>	<i>si</i>	<i>mien</i>	<i>tuen</i>	<i>suen</i>
CRP	<i>mes</i>	<i>tes</i>	<i>ses</i>	<i>miens</i>	<i>tuens</i>	<i>suens</i>

	Féminin					
	Formes atones			Formes toniques		
	P1	P2	P3	P1	P2	P3
Singulier	<i>ma/m'</i>	<i>ta/t'</i>	<i>sa/s'</i>	<i>moie</i>	<i>teue</i>	<i>seue</i>
Pluriel	<i>mes</i>	<i>tes</i>	<i>ses</i>	<i>moies</i>	<i>teues</i>	<i>seues</i>

Après la disparition de la déclinaison, seules subsistent les formes de CR. Lorsque l'on a des possesseurs multiples, les formes sont les suivantes :

Tableau 3 : possessifs de la pluralité en ancien français

	P4	Masculin	Féminin
CSS		<i>nostre(s)</i>	<i>nostre</i>
CRP		<i>nostre</i>	<i>nostre</i>
CSP		<i>nostre</i>	<i>noz (atone) / nostres (tonique)</i>
CRP		<i>noz (atone) / nostres (tonique)</i>	<i>noz (atone) / nostres (tonique)</i>
P5		La flexion est exactement la même que pour P4, seule change la première consonne (<i>vostre</i> à la place de <i>nostre</i>)	
P6		forme unique et invariable <i>lor</i>	

² L'ancien français est un terme scientifique qui désigne l'ensemble des dialectes parlés et écrits au nord de la Loire entre les IX^e et XIII^e siècles mais il existe une langue commune, souvent confondue avec le francien, c'est-à-dire la *scripta* correspondant au dialecte parlé à Paris et dans ses environs.

Il est intéressant de signaler que l'opposition entre des formes atones et des formes toniques est propre au français ainsi que le souligne Geneviève Joly (2009 : 66). Elle était inconnue du latin, où le possessif était normalement accentué sur la première syllabe puisque toutes les formes étaient dissyllabiques. Les transformations du système des possessifs en ancien français sont dues le plus souvent à des influences analogiques, essentiellement celles de la P1 et du masc.

Nous nous intéressons tout particulièrement dans ce travail aux transformations qui se sont opérées pour la série des formes atones. En effet, seules les formes du fém sg sont concernées. Nous avons noté l'élision de *ma, ta, sa*, devant initiale vocalique : *m', t', s'*. Peu à peu ces formes sont remplacées par les formes correspondantes du masc : *mon, ton, son*. On rencontre ces dernières dès le XII^e siècle dans certaines régions (Picardie, Lorraine) mais l'évolution n'est achevée de manière générale que dans le premier tiers du XV^e siècle. Ce glissement de la forme élidée du possessif fém à la forme pleine du possessif masc retiendra tout particulièrement notre attention dans cette analyse de la diachronie des systèmes français et italien.

Les possessifs offraient, dans la langue ancienne, un grand nombre de formes différentes. À l'époque du moyen français, le système des possessifs s'est simplifié. On observe d'abord la disparition de la déclinaison, puis l'extension progressive du domaine de plusieurs formes et parallèlement l'extinction de certaines autres. Le système des possessifs est, dans le passage de l'ancien français au moyen français puis à la langue moderne, un modèle d'analogie et de simplification. Une cohérence relie-t-elle tous ces changements ?

D'une part le système s'est simplifié, de l'ancien français au français moderne, avec la disparition des formes de CS. Mais d'autre part, le système s'est complexifié, au XVI^e siècle, avec la distinction achevée entre les formes adjectives et les formes pronominales du possessif. Le grammairien Louis Meigret signalait déjà la prononciation différente de *nos, vos* par /o/, et de *notres, votres* par /ɔ/ (47 v^o, 60 r^o). Sans marquer la nuance de prononciation, les autres grammairiens séparent *nos* et *nostres* (Brunot, 1967 : 314). En ancien français, le possessif pouvait comme nous l'avons précédemment évoqué, s'élider devant un nom commençant par une voyelle ; on disait donc *ma compaigne* et *m'amie* de même que l'on disait *la compaigne* et *l'amie* afin d'éviter un désagréable hiatus³.

Ex. : *M'amie, ma payse, essayez.* (Mérimée, *Carmen*, III in Grévisse, 1993 : 909, §590)

³ Cette impression de dissonance est provoquée par une incohérence systémique ressentie intuitivement mais non expliquée intellectuellement.

Ce système aurait pu perdurer mais, dès le début du XII^e siècle, en Lorraine, puis aux XIII^e et XIV^e siècle dans le reste du domaine d'oïl (Hélix, 2011 : 175), on remplaça les formes du fém par celles du masc sg *mon*, *ton* et *son*. À la fin du Moyen Âge, seuls quelques tours figés du type *m'amie*, *m'amour* ou *m'ame* parvinrent à se maintenir dans la langue parlée. Il nous en reste, dans la langue moderne, le substantif *mie*, qui résulte d'une mauvaise coupe effectuée à l'époque classique (où *m'amie* a été compris comme *ma mie*), mais aussi le nom *mamours* (*se faire des mamours*) qui résulte, lui, de l'agglutination du possessif élidé *m'* et du nom fém. *amours*⁴.

Le déterminant possessif en français moderne indique que les choses ou les êtres désignés par le nom ont une relation avec une *personne* grammaticale ou d'interlocution : celui qui parle, celui à qui l'on parle, celui ou ce dont on parle (Grévisse, 1993 : 1015, § 661), soit : P1 **ma** voiture, P2 **ta** voiture, P3 **sa** voiture.

Ces différentes descriptions diachroniques permettent de mieux appréhender la réalité des différents systèmes des possessifs dans les trois langues considérées et ce dans les différents états qu'elles ont connus. Certains phénomènes semblent échapper à toute logique du système en question. Nous allons tenter de montrer qu'ils sont au contraire des révélateurs de la cohérence du système de langue auquel ils appartiennent.

4. Confrontation de l'évolution diachronique des systèmes italiens et français

Certains phénomènes retiennent notre attention suite à la consultation des grammaires traditionnelles qui traitent de la diachronie des systèmes italien et français. Il est par exemple intéressant de noter que les possessifs italiens et français sont directement issus des formes latines à l'exception de la P6 qui dérive du démonstratif latin, ce changement de catégorie grammaticale n'est à notre avis pas anodin et méritera une attention toute particulière lors de travaux ultérieurs. Nous avons choisi aujourd'hui de nous intéresser à un phénomène en particulier : en ancien français, les formes du fém sg élidées devant une voyelle (*m'*, *t'*, *s'*) sont remplacées dès le XII^e siècle par les formes masculines correspondantes. Cette évolution s'achève au XV^e siècle. Si toutes les grammaires que nous avons consultées remarquent ce fait majeur et y consacrent même souvent un paragraphe ou plus (Tranel, 2000 : 39-72 ; Bango de la Campa & Fernández Sánchez, 2002 : 27-38 ; Chevalier & Fréchette, 2004 : 7-30), il ne semble pas à nos

⁴ Cette coupe est néanmoins cohérente avec l'évolution des champs sémantiques en présence : dans le premier cas, le partage en amour ou en amitié permet d'associer l'autre à sa propre moitié, dans le second cas, l'image maternelle est associée aux câlins, aux caresses.

yeux avoir été replacé à l'intérieur du système de langue auquel il appartient. Ainsi, Frleta Tomislav (2007 : 49-63) constate que Jacqueline Brunet (1980) « qualifie la forme du masculin devant les noms féminins de *bizarrerie*, probablement parce que le français pouvait résoudre ce problème d'une autre manière, par exemple par la dénasalisation : *bon-bonne* ; *mien-mienne* ; (*mon -?-*monne*) ». C'est cette *bizarrerie* que nous nous proposons aujourd'hui d'analyser afin de la remettre en cohérence avec le système auquel elle appartient. Elle nous intéresse d'autant plus que nous ne l'observons pas en italien qui maintient le système déjà observé en langue ancienne.

Ayant reconnu les insuffisances des différentes descriptions que nous venons d'exposer, notamment en posant la question de la généralisation du déterminant possessif masc sg devant un nom fém commençant par une voyelle alors que la forme du possessif masc en français contemporain est /mɔ̃/ par opposition au fém /ma/ devant consonne (*mon copain, ma copine*), et qu'une forme /mɔ̃n/ ne marquant pas le genre apparaît devant voyelle (*mon ami, mon amie*). Nous nous retrouvons donc désormais devant un problème : pour quelle raison le français moderne a-t-il généré une forme devant voyelle quand l'ancien français proposait une solution, qui semble à première vue cohérente, à savoir l'élision de la voyelle finale du déterminant possessif fém ? Et pourquoi l'italien présente un système à cet égard bien différent et n'a pas eu besoin d'avoir recours à la même stratégie ? La langue italienne semble très bien s'accommoder du hiatus constitué par *la mia amica*, alors que si nous regardons du côté des articles, des solutions telles que **la amica* ou encore **una amica*, ne sont pas acceptées par le système qui bénéficie pourtant d'une série de déterminants apocopés devant les mots fém commençant par une voyelle (*un'amica, l'amica*). Rocchetti (1987 : 96-98) note cependant la présence de *la agricoltura, le erbe*. Pour le français, Tranel avance une théorie de la hiérarchie des contraintes pour expliquer des exemples comme *petit anneau* en face de *joli anneau*.

Dans le passage du latin aux langues romanes, les déclinaisons se sont simplifiées et ont été remplacées par d'autres moyens. Or il existe une différence fondamentale entre les langues de la Romania occidentale et celles de la Romania orientale. L'italien a fait le choix d'une morphologie à base vocalique suffisamment riche pour se suffire à elle-même tandis que le français, contrairement à l'ancien français qui présentait encore de nombreuses traces des anciennes déclinaisons, possède une « morphologie à base consonantique trop indigente pour éviter le recours, en particulier dans l'expression du genre, à une utilisation partielle du système vocalique » (Rocchetti, 1987 : 218).

Il est éclairant, pour comprendre le phénomène qui nous intéresse, de s'intéresser aux systèmes italien et français des articles (Rocchetti, 1987 : 89-102 ; Saffi, 1991 : 436-463) ainsi qu'à l'évolution de la construction du mot

dans ces deux langues. En français contemporain, la désinence nominale est pratiquement réduite à zéro dans la langue parlée pour la plupart des substantifs. Aussi, la marque du nombre n'existe que pour les mots en *-al* (pl *-aux*), *-ail* (pl *-aux*) et pour quelques mots irréguliers comme *œil*, *bœuf*, *œuf* ou encore *aïeul*. Dans tous les autres cas (*le chapeau*, *les chapeaux*; *la maison*, *les maisons*), c'est l'article qui différencie à l'oral le sg du pl, conformément à l'orientation déflexive de l'évolution avec notamment le phénomène d'antéposition de la morphologie. Or, si la situation de la langue française en ce qui concerne le genre est moins systématisée, il n'en reste pas moins que nous observons une nette tendance à réduire l'opposition masc / fém dans le substantif pour la reporter sur l'article.⁵ Ainsi nous pouvons observer les tendances de la langue parlée : *le professeur / la professeur*, *le / la prof*, de même pour les articles indéfinis : *un ami / une amie*, *un artiste / une artiste*, etc. Il en résulte que le français a un système d'articles extrêmement simple, qui est même désigné par Rocchetti (1987 : 92) comme étant « le plus économique de toutes les langues romanes ». C'est donc l'article qui est le porteur des indications morphologiques, le substantif tendant à devenir invariable comme en témoigne la langue parlée. Bien que la langue écrite conserve la trace de la morphologie de mot (*une amie*, *des maisons*), cette dernière a disparu de la prononciation orale standard et régionale de substrat oïl.

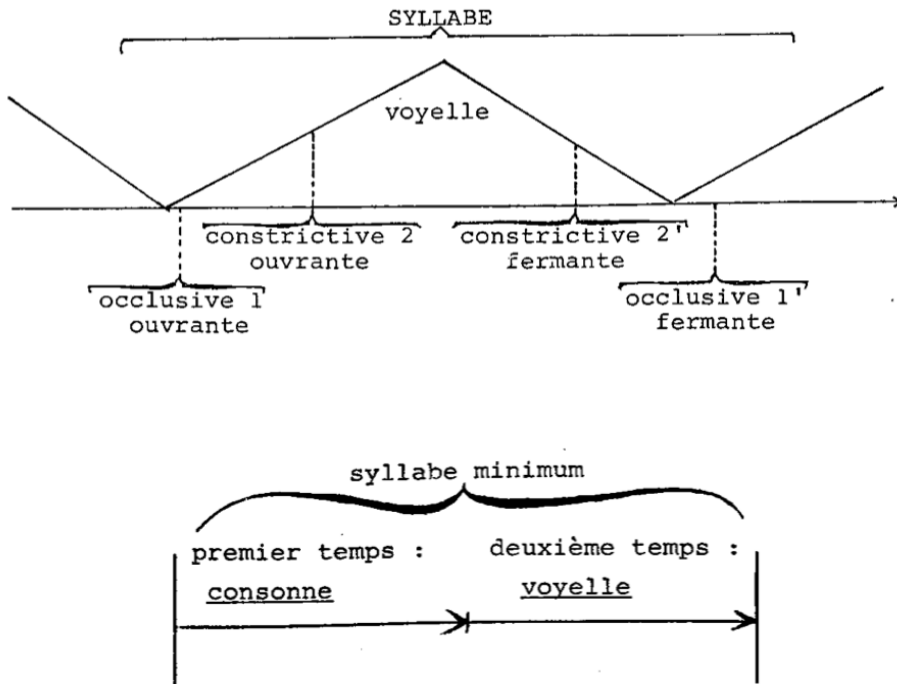
L'italien en revanche, présente une situation intermédiaire entre le latin et le français puisque son système nominal porte aujourd'hui encore des traces des anciennes déclinaisons avec notamment les marques du genre et du nombre dans la très grande majorité des cas. Le substantif est d'ailleurs capable d'exprimer seul son extension de discours. Maurizio Dardano et Pietro Trifone (1985 : 96) constatent l'omission de l'article avec les noms géographiques, les noms de personnes, des expressions particulières et... l'adjectif possessif. L'article italien est donc soutenu généralement par une désinence qui le complète (généralement *-o / -i* pour le masc et *-a / -e* pour le fém) et permet de faire une distinction de genre et de nombre. En revanche, si c'était encore le cas pour le substantif en ancien français, ce n'est plus possible dans la langue moderne, qui a quasiment achevé le processus d'antéposition de la morphologie, et a besoin du déterminant pour apporter les informations morphologiques nécessaires à la compréhension du discours.

Revenons aux possessifs. On comprend donc aisément pourquoi l'italien a retenu *la mia amica* avec un rappel de la morphologie à la fin de l'adjectif possessif ainsi qu'un autre à la fin du substantif. En effet, si en français la forme atone du possessif peut-être considérée comme un déterminant, avec pour preuve le fait que l'on ne puisse pas l'utiliser, comme le propose le système italien,

⁵ Pour les exceptions nous renvoyons aux travaux de S. Saffi, *Op.Cit.*, p. 91-112.

avec l'article, il s'agit bien en italien d'un adjectif, qui, comme les substantifs, contient à la fois de la matière sémantique et un rappel morphologique. L'une des caractéristiques du mot italien est en effet le maintien d'une marque morphologique en fin de mot sans pour autant renoncer à l'usage des articles et des prépositions. L'italien ne fait donc pas l'élision de *mia* devant *amica* de la même façon qu'il n'élide généralement pas l'adjectif épithète préposé au féminin (y compris *bella* malgré le traitement particulier dont bénéficient *bello* et *grande*).

Mais comment expliquer la logique du système français qui, alors que ses substantifs tendent à l'invariabilité et ne portent presque plus les marques des anciennes désinences casuelles, ne pouvant ainsi exprimer le genre et le nombre par eux-mêmes, crée une forme non discriminante pour le genre /mɔ̃n/, /tɔ̃n/, /sɔ̃n/ devant voyelle ? Les explications sont à aller chercher du côté des exigences particulières de chacune de ces deux langues concernant la syllabation, c'est-à-dire le passage d'une syllabe à l'autre. Selon la théorie de Saussure (1966 : 77-95), la syllabe est une partie de la chaîne parlée comprise entre une ouverture et une fermeture, soit en schéma (Rocchetti, 1980 : 446, 503) :



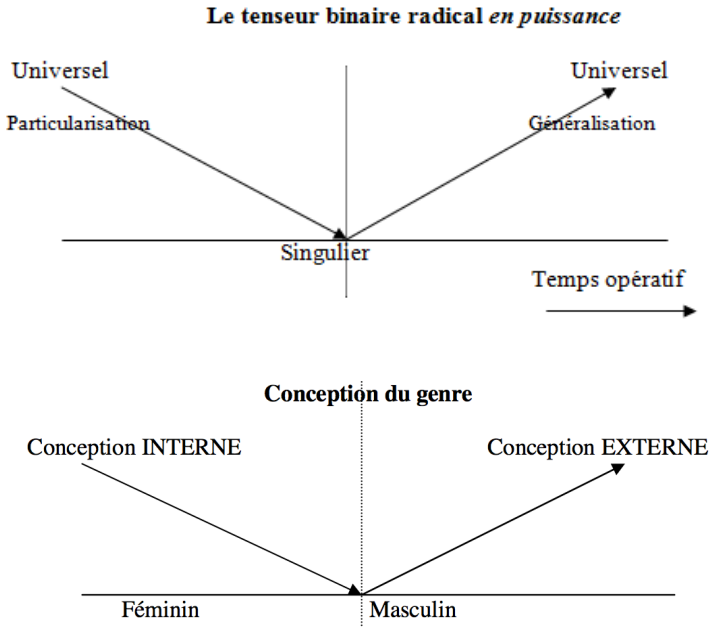
Ces schémas de la syllabation valable pour les syllabes françaises, s'applique aussi et surtout au sein du syntagme nominal, c'est pourquoi le système français refuse le hiatus entre *ma* et *amie*. Saffi (2004 : 17-38) a montré, combien la régularité syllabique était importante en italien et en ancien français alors que le français moderne semble s'en être détaché dans de nombreux cas, comme le montre la disparition des affriquées et des géménées, outils démarcateurs dont le fonctionnement nécessite une régularité syllabique à laquelle déroger. Mais nous sommes ici dans un cas où le français a besoin de cette régularité, afin de lier fortement le déterminant possessif au nom. En effet, le syntagme nominal français constitue un « bloc », un « groupe rythmique » délimité par un accent d'intensité du point de vue prosodique, « les différents *groupes rythmiques* correspondant en gros aux différents syntagmes : sujet, verbe, complément d'objet, etc. » (Deloffre & Hellegouarc'h, 1983 : 97)

On comprend alors toute l'importance du maintien de la régularité syllabique à l'intérieur du syntagme nominal, or pour le syntagme qui nous intéresse, le français avait deux options différentes afin d'éviter le hiatus : l'élision de la voyelle ou l'ajout d'une consonne qui permette la liaison.

La forme élidée *m'* n'a pas été retenue par le système pour plusieurs raisons, à notre avis. D'une part, il s'agit d'un « mot outil » important et la réduction pour les possessifs fém sg devant voyelle à de simples consonnes (*m'/t'/s'*) risquait de les fragiliser, d'où un besoin de renforcement. D'autre part, il semble évident que cette forme n'avait plus de sens dans le système de la langue française moderne puisqu'elle ne marque rien, avec pour preuve, le devenir en langue moderne des syntagmes *m'amie* et *m'amour*, qui ont donné respectivement *ma mie* et *mamours*⁴. Dans le premier cas, le locuteur rétablit la marque du fém et résout le problème de l'élision en basculant vers un autre substantif ; dans le deuxième cas, il crée un nouveau substantif en soudant le possessif affaibli au nom. Il s'agissait donc de trouver une autre forme pour le possessif devant un mot fém commençant par une voyelle car si l'ancien français avait encore une flexion, les substantifs de la langue moderne tendent à l'invariabilité, ils ont donc besoin d'être introduits par un déterminant qui porte la marque de la morphologie.

Si nous considérons le système dans son entier, le choix des déterminants /mõn/, /tõn/, /sõn/ devant voyelle nous semble tout à fait cohérent. En effet, nous avons vu que le système des possessifs français, comme celui des articles, va dans le sens d'une simplification de ses formes. Plutôt que de maintenir la forme fém élidée pour les raisons que nous venons d'évoquer, il complète la forme masc avec une consonne, en d'autres termes il généralise la solution du possessif masc devant voyelle en l'employant aussi pour le fém et, dans le même temps, il en neutralise la fonction de marqueur d'une seule catégorie du genre, en utilisant le procédé d'ajout d'une consonne à une forme masc, procédé usité ailleurs dans le système notamment pour la construction d'adjectifs fém à partir d'une base masc.

Il est en effet erroné de considérer selon nous qu'il s'agit de la forme du masc sg, ce qui a légitimement pu faire penser, à première vue, à une *bizarrie*. En effet, la forme choisie pour le possessif sg (masc et fém) devant voyelle /mõn/, /tõn/, /sõn/, se distingue des formes masc sg /mõ/, /tõ/, /sõ/, et fém sg /ma/, /ta/, /sa/, devant consonne, car elle présente une consonne nasale qui apparaît en sandhi devant voyelle. Si l'on s'appuie sur le tenseur binaire radical guillaumien appliqué au genre, le masc générique du français contient en puissance le fém (Saffi, 2010 : 128-129) :



Le masc représentant la seconde étape de la conception du genre, il est un « après » sur le temps opératif, il représente tout le parcours de pensée permettant de conceptualiser l'ensemble des deux catégories du genre, y compris la première étape du fém. Le masc est donc l'outil approprié pour représenter les deux catégories. Devant voyelle, le système français décide donc de ne pas marquer un seul genre mais l'ensemble du parcours de conception du genre, laissant aux contextes de discours et d'interlocution la détermination d'une catégorie. C'est la solution que le système a trouvée pour permettre deux choses essentielles : conserver la régularité syllabique, indispensable dans la langue moderne à l'intérieur du syntagme nominal qui forme un tout fortement lié par l'accentuation, mais aussi conserver une marque morphologique, la flexion nominale ayant disparu ou presque, qui est ici une marque sg non discriminante pour le genre.

D'ailleurs le fait que le français ait finalement fait ce choix au XV^e siècle après quatre siècles d'hésitations montre combien la première solution s'intégrait bien dans le système de l'ancien français, mais que ce système, en suivant le cours de son évolution, a trouvé une nouvelle solution, mieux en adéquation avec l'état du système de la langue moderne par la suite. C'est ainsi qu'il a préféré ne plus discriminer le genre au sg devant voyelle pour le possessif alors qu'il continue à le discriminer pour l'article indéfini (*un ami* /*ẽnami*/, *une amie* /*ynami*/), mais dans ce dernier cas, la forme du fém sg possédant une consonne finale devant consonne, son maintien devant voyelle reste économique. On observe aussi une non discrimination de genre devant voyelle avec le démonstratif (*cet ami*, *cette amie* = /*setami*/) ou un adjectif préposé (*bel arbre* /*belɑ̃bʁ*/, *belle arme* /*belɑ̃m*/; *petit arbre* /*ptitɑ̃bʁ*/, *petit arme* /*ptitɑ̃m*). Dans tous ces cas, il y a généralisation de l'emploi de la forme fém présentant une consonne finale. Il convient également de rappeler que le genre n'est pas discriminé au pluriel mais qu'une forme spécifique avec consonne finale est employée devant voyelle (/mɛz/, /sɛz/, /dɛz/, /lɛz/). La cohésion du syntagme semble l'objectif prioritaire.

	devant consonne		devant voyelle	
	masc	fém	masc	fém
possessif P1 sg	/mõ/	/ma/	/mõn/	
possessif P1 pl	/mɛ/		/mɛz/	
démonstratif sg	/sə/	/set/	/set/	
démonstratif pl	/sɛ/		/sɛz/	
article indéfini sg	/œ/ ou /ẽ/	/yn/	/œn/ ou /ẽn/	/yn/
article partitif pl	/dɛ/		/dɛz/	
article défini sg	/lə/	/la/	/l/	
article défini pl	/lɛ/		/lɛz/	

En définitive, on constate, à travers l'analyse théorique et pratique d'un fait de langue, comment vit le langage, comment la diachronie des langues romanes nous informe, grâce notamment aux éclairages de la psychosystématique guillaumienne, sur des tendances cachées des systèmes respectifs du français et de l'italien. Il est intéressant de voir que ce qui peut passer pour une incohérence du système, une complexité de ce dernier, et qui n'est souvent que constatée comme une exception dans la plupart des grammaires descriptives ou historiques, est en réalité un constitutif très cohérent du système dans lequel elle s'insère.

BIBLIOGRAPHIE

- BANGO DE LA CAMPA, Flor Maria, FERNANDEZ SANCHEZ Carmen, « Du structuralisme à l'optimalité : 70 ans de phonologie » in *Versus, Homenaje al profesor Millán Urdiales*, Univ. de Oviedo, 2002, p. 27-38.
- BAZIN-TACCHELLA, Sylvie, *Initiation à l'ancien français*, Paris, Hachette supérieur, 2001.
- BOONE, Annie, JOLY, André, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris, Harmatta, 1996.
- BOURCIEZ, Edouard, *Éléments de linguistique romane*, Paris, Klincksieck, 1956.
- BRUNET, Jacqueline, *Grammaire critique de l'italien 3 (Le possessif)*, Paris, Université de Paris VIII, Vincennes, 1980.
- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, tome II, *Le XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1967.
- DARDANO, Maurizio, TRIFONE, Pietro, *La lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- DELOFFRE Frédéric, HELLEGOUARC'H Jacqueline, *Éléments de linguistique française*, Paris, Sedes, 1983.
- CHEVALIER, Catherine, FRECHETTE, Roseline, « De m'amie à ma mie : étude diachronique des déterminants unipossessifs » in *Aux grands mots les grands travaux*, CESLa 2004. Actes du 8e Colloque des étudiantes et étudiants en Sciences du Langage. Univ. du Québec à Montréal, p. 7-30.
- GRÉVISSE, Maurice, *Le Bon Usage*, Paris, Duculot, 1993.
- GUILLAUME, Gustave, *Principes de linguistique théorique*, Paris, Klincksieck, 1973.
- HÉLIX, Laurence, *Histoire de la langue française*, Paris, Ellipse, 2011.
- JOLY, Geneviève, *Précis d'ancien français, Morphologie et syntaxe*, Paris, Armand Colin, 2009.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *Histoire de la langue française des XIVe et XVe siècles*, Paris, Bordas, 1994.
- REVOL, Thierry, *Introduction à l'ancien français*, Paris, Armand Colin, 2000.
- ROCCHETTI, Alvaro, *Sens et forme en linguistique italienne : études psycho-systématique dans la perspective romane*, thèse de doctorat d'état, Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1980.
- , *Chroniques italiennes*, Paris 3, 1987, vol.11-12, pp.89-102.
- SAFFI Sophie, *La place et la fonction de l'accent en italien*, Thèse de Doctorat, Univ. Paris 3, 1991.
- , « Giardino » in *Italies*, Université de Provence, 2004, p. 17-38.
- , *La personne et son espace en italien*, Limoge, Lambert-Lucas, 2010.
- SAUSSURE, Ferdinand De, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1966.
- TEKAVČIĆ, Pavao, *Grammatica storica dell'italiano, Volume II : Morfosintassi*, Bologna, Il Mulino, 1972.
- TOMISLAV Frleta, *Pour une étude des possessifs : français, italien, croate*, HIERONYMUS, 2007, p. 49-63.
- TOGEBY, Knud, « *suus et illorum* dans les langues romanes » in *Revue romane*, III/1968, p. 66-71.
- TRANEL, Bernard, « Aspect de la phonologie du français et la théorie de l'optimalité » in *Langue française*, 2000, 126, p. 39-72.
- VÄÄNÄNEN, Veikko, *Introduction au latin vulgaire*, Paris, Klincksieck, 1981.

LES EMPLOIS MODAUX DU FUTUR ANTERIEUR DANS LES LANGUES ROMANES, TOUT PARTICULIEREMENT EN FRANÇAIS ET EN ITALIEN

LOUIS BEGIONI¹, ALVARO ROCCHETTI²

ABSTRACT. *Modal Uses of the Future perfect progressive in the Romance Languages, especially in French and Italian.* The article focuses on one aspect of the verbal system of the Romance languages may seem marginal : modal uses of the Future perfect progressive. However, the analysis shows that there is no verb tenses « marginal ». Temporal and modal values of the verbe are in fact organized as a system in wich all elements are fixed, since the functions are distributed : this distribution is different from one language to another and also varies (sometimes significantly) in the history of one language evolution. In explaining these variations, the study analyzes the cases in which the translation is not possible from one language to another.

Keywords : *verbal system, Romance language, Future perfect, system*

REZUMAT. *Întrebuințarea modală a viitorului anterior în limbile romanice, cu o privire specială asupra limbii franceze și asupra limbii italiene.* Articolul se îndreaptă spre un aspect important al sistemului verbal al limbilor romanice, ce poate să pară marginal: întrebuințarea modală a viitorului anterior. Analiza dovedește totuși că nu există timpuri verbale marginale. Expresia timpurilor sau a modalităților este în fapt organizată într-un sistem în care toate elementele sunt solidare deoarece acestea își repartizează funcțiile, repartiția fiind diferită de la o limbă la alta, variind de asemenea (uneori considerabil) în cursul evoluției istorice a aceleiași limbi. Ne propunem să evidențiem, explicând aceste variații, situații în care traducerea dintr-o limbă în alta este imposibilă.

Cuvinte cheie : *sistem verbal, limbi romanice, viitor anterior, sistem*

¹ *Professeur à l'Université de Lille 3, E-mail : louis.begioni@gmail.com.*

² *Professeur émérite à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3. E-mail : alvaro.rocchetti@free.fr*

L'intitulé de cet article pourrait laisser croire que le problème examiné ne touche qu'un aspect marginal du système verbal des langues romanes : il porte en effet sur un temps de l'époque future constitué d'un auxiliaire au futur suivi d'un participe passé, généralement dénommé "futur antérieur" ou, plus simplement et plus formellement, "futur composé". Il ne concerne donc pas directement l'un des deux temps majeurs de l'époque future, le futur dit "simple", ni le conditionnel. Pourtant nous allons voir, par la comparaison des différentes langues romanes, qu'il est le révélateur de problèmes auxquels ont été confrontées toutes les langues romanes : le futur composé est un témoin central des relations entre temporalité et modalité sur lesquelles se fondent les systèmes verbaux de ces langues. Nous verrons que le temporel et le modal ne sont pas seulement impliqués dans la distinction des temps de l'époque future, mais aussi dans l'évolution des deux modes principaux des langues romanes, le subjonctif et l'indicatif.

Avant même d'entreprendre l'analyse des valeurs temporelles et modales de ce temps, observons que les emplois du futur antérieur ne sont pas toujours transposables d'une langue romane à l'autre. Ainsi l'italien *saranno state le otto* ne peut être rendu en français par son correspondant littéral qui serait : **il aura été huit heures*. Il faut recourir à d'autres moyens linguistiques, par exemple utiliser un auxiliaire modal – *il devait / il pouvait être huit heures* – ou des éléments modalisateurs – *il était environ (autour de / à peu près / sans doute...) huit heures*. De même, la traduction en espagnol ne peut être littérale (**habrán sido las ocho*) : le conditionnel est, en revanche, parfaitement adapté : *serían las ocho*, même si les modaux ne sont pas exclus : *debían de ser las ocho*.

Voici un autre exemple tiré d'une déclaration récente du Président français François Hollande au moment de la disparition du cinéaste français Chris Marker : "Cinéaste engagé, Chris Marker **aura accompagné** de nombreux mouvements d'émancipation en France et dans le monde". Cet emploi de futur composé couramment utilisé par le français n'a pas d'équivalent dans les autres langues romanes. Il doit être traduit, le plus souvent, par un passé composé, comme le fait l'italien – *Regista impegnato, Chris Marker ha accompagnato numerosi movimenti di liberazione in Francia e nel mondo* – ou par un passé simple comme le fait l'espagnol : *Cineasta comprometido, Chris Marker acompañó varios movimientos de liberación en Francia y en el mundo*. Dans ces deux cas, le remplacement du futur composé par un temps du passé (passé simple ou passé composé) ne rend pas la nuance qui existe en français entre *Chris Marker a accompagné...* et *Chris Marker aura accompagné...*.

Les problèmes que pose ces emplois sont de plusieurs ordres : d'une part qu'apporte de spécifique le futur composé "aura accompagné" par rapport au passé composé "a accompagné" (ou à son équivalent au parfait) possible dans

toutes les langues romanes, y compris en français ? D'autre part, pourquoi les autres langues romanes ne peuvent-elles pas rendre ce futur composé par un équivalent au futur ou au futur composé ? Enfin, à l'inverse, pourquoi le français et l'espagnol ne peuvent-ils pas rendre littéralement le futur composé italien (*saranno state le otto*) alors qu'ils disposent tous deux de futurs composés tout à fait comparables, formellement, avec le futur composé italien ?

Nous développerons notre analyse en examinant, dans un premier temps, le futur composé dans ses emplois classiques de "futur antérieur", ce qui correspond aux cas où l'action qu'il désigne se place dans l'époque future. Dans un deuxième temps, nous étudierons les effets particuliers qu'il produit lorsqu'il est appliqué au moment présent ou à un passé très récent, en français sous la forme exclusive de futur composé, dans plusieurs autres langues à la fois sous la forme de futur composé et de futur simple. Dans un troisième temps, c'est son emploi dans le passé et sa concurrence avec le passé composé et le passé simple qui retiendront notre attention. Des considérations diachroniques autour de ces évolutions nous permettront enfin de les situer les unes par rapport aux autres.

I. Futur simple et futur composé situés dans le futur.

C'est le seul qui indique véritablement l'antériorité par rapport à une autre action prévue dans le futur, et cet emploi justifie son nom traditionnel de "futur antérieur". C'est aussi le seul emploi qui est entièrement temporel. Comme les autres cas que nous examinerons sont tout à fait différents, nous nous permettons de reprendre le mécanisme fondamental de l'auxiliation : cela nous permettra de mieux comprendre pourquoi ce mécanisme fonctionne différemment dans les cas où le futur composé est placé dans le présent ou dans le passé.

La composition suit dans ce cas la règle générale de l'auxiliation. Dans les langues romanes, le recours à l'auxiliaire n'intervient que lorsque le processus verbal est parvenu à son terme, c'est-à-dire lorsque le temps impliqué (= contenu dans le verbe) est épuisé. On sait que le temps verbal est entièrement en puissance dans l'infinitif, il est en cours dans le gérondif (ou le participe présent) et se trouve entièrement épuisé dans le participe passé. Pour l'impliquer à nouveau dans la morphologie verbale et lui redonner en quelque sorte du temps par l'extérieur (sans occulter le fait que le temps intérieur au verbe est épuisé), il faut faire appel à l'auxiliaire : on obtient alors une nouvelle construction verbale qui va recréer un processus verbal en partant de la situation finale du participe passé. Généralement, étant donné que la construction avec l'auxiliaire ne peut survenir que lorsque le processus exprimé par le verbe simple est arrivé à son terme, l'effet de sens de la forme auxiliée indique qu'on se situe dans l'après du

processus verbal. Par exemple, si l'auxiliaire est au présent et est suivi de la forme verbale du participe passé, cela signifie que l'action verbale a eu lieu avant le présent : cela peut être immédiatement avant (ex.: *voilà, j'ai fini ! ou trop tard, j'ai commencé !*) ou longtemps avant (ex.: *j'ai terminé la semaine passée*). Il en est de même lorsque l'auxiliaire est conjugué à un temps du passé – par exemple l'imparfait – et que donc l'action est située dans le passé. Dans *j'avais fini quand il est arrivé*, l'action "arriver" intervient quand l'action de "finir" est déjà parvenue à son terme. Là non plus, la construction verbale ne précise pas si la situation qualifiée de "finie" est récente ou ancienne. Elle se limite à indiquer, comme le suggère le terme de "plus-que-parfait", que l'action est plus éloignée du présent que l'action qui lui sert de référence : elle lui est donc antérieure.

Dans le cas du futur dit "antérieur", la dénomination révèle aussi que ce temps est en relation avec un autre temps qui ne peut être qu'un futur puisqu'il lui est... postérieur. Le fonctionnement est donc le même que pour les formes composées du passé : le temps composé est antérieur au temps simple. Dans *j'aurai fini quand il arrivera*, on peut dire aussi que l'action "arriver" interviendra quand l'action de "finir" sera déjà parvenue à son terme.

On peut remarquer qu'il n'en est pas de même au présent : *j'avais fini* et *j'aurai fini* évoquent certes une autre action qui s'est produite ou se produira après l'action de "finir" – d'où l'emploi fréquent d'un adverbe de temps ou d'une conjonction temporelle dans la suite de ces emplois (*j'avais fini au moment où, lorsque, quand...*) –, mais il n'en est pas de même pour *j'ai fini* qui n'évoque pas une autre action : il peut constituer une phrase complète par lui-même et ne nécessite pas de complément. C'est qu'en effet la référence implicite se fait par rapport au présent du locuteur et non pas par rapport à une autre action. On va voir qu'il peut en être de même du futur composé dans les deux cas spécifiques que nous allons examiner maintenant.

II. Futur simple et futur composé appliqués au présent

Nous allons partir, pour l'analyse de ces cas d'emploi du futur et du futur composé, d'une expression française courante souvent utilisée lorsqu'une personne ne se présente pas à un rendez-vous à l'heure prévue. Ceux qui l'attendent en sont alors réduits à faire des conjectures sur les raisons de cette absence, et plusieurs de ces conjectures peuvent être exprimées par des futurs composés : *il aura manqué son train / il aura rencontré un ami / il sera resté à discuter avec X, etc.* Nous évitons d'employer, dans ce cas, la désignation classique de *futur antérieur* et préférons utiliser celle de "futur composé" parce que l'action désignée n'est pas "antérieure" à une autre action, mais seulement liée, comme nous l'avons vu avec le passé composé, à un passé récent. Tout au plus peut-on dire qu'elle est "antérieure" (de peu !) au moment de l'élocution.

On remarquera que c'est l'emploi du futur qui produit l'effet de conjecture. Si on utilisait le temps verbal qui correspondrait à ce passé récent, c'est-à-dire le passé composé (ex.: *il a manqué son train / il a rencontré un ami / il est resté à discuter avec X*), la valeur hypothétique disparaîtrait complètement. L'emploi du futur est donc indispensable pour produire l'effet de conjecture. Des langues comme l'italien et, à un degré moindre, l'espagnol utilisent couramment, à cet effet, le futur simple : it. *a quest'ora lavorerà* 'à l'heure qu'il est, il doit travailler' / esp. *Me imagino que esto le pasará a todo el mundo* 'J'imagine que cela doit arriver à tout le monde' (voir la note 2 ci-dessous).

Mais ce n'est pas le cas en français : le futur ne peut se référer à une époque présente, en français, que s'il est mis à la forme perfective (ex.: *il aura manqué son train*). À la forme simple, la phrase correspondante – *il manquera son train* – ne se réfère pas au présent : elle renvoie l'action de "manquer son train" à une époque à venir et n'exprime aucune valeur modale hypothétique. C'est simplement l'affirmation péremptoire que cette action doit se produire dans un moment quelconque de l'époque future. On voit par là que le futur simple français est franchement catégorique et essentiellement temporel. Il n'en a pas toujours été ainsi et il reste encore aujourd'hui quelques traces – en particulier avec le verbe d'existence "être"³ – d'une expression modale de conjecture liée à l'emploi du futur simple. Mais, en dehors de ces emplois qui doivent leur effet modal à la combinaison du futur avec la sémantèse spécifique du verbe "être", le futur simple français n'exprime plus l'hypothèse⁴.

Si le verbe n'est pas perfectif sémantiquement, pour obtenir l'effet de sens d'hypothèse, il faut introduire dans le contexte syntaxique des éléments qui indiquent une limite du procès. Par exemple, l'action de 'travailler' dans *il aura travaillé*, sans autre précision, reste en suspens et n'a pas de valeur modale. La valeur modale de conjecture apparaît dès que l'on ajoute une limite, par exemple : *il aura travaillé jusqu'à 5 h du matin*. En fixant la limite de fin à l'action "travailler", l'ajout "jusqu'à 5 h du matin" transforme ce verbe dont le sens est imperfectif, en un verbe perfectif.

³ Voici, par exemple, un emploi, chez Proust, dans un passage emprunté à la langue parlée : « – "Mais ça sera la fille à M. Pupin", disait Françoise qui préférait s'en tenir à une explication immédiate » (*ça sera* = 'ça doit être' / 'c'est sans doute').

⁴ Si nous comparons avec le futur simple espagnol, l'aspect catégorique du français saute particulièrement aux yeux. Ainsi, dans cette phrase de Pablo Motos (*No somos nadie*, p. 84, cité par Sophie Azzopardi dans *Faits de langue*, 2013) : "Me imagino que esto le pasará a todo el mundo" ('J'imagine que cela doit arriver à tout le monde'), le futur "le pasará" exprime clairement l'hypothèse introduite par "me imagino". En revanche, dans la traduction littérale en français – *J'imagine que ça arrivera à tout le monde* –, malgré l'introduction 'J'imagine', le futur 'ça arrivera' renvoie l'action dans un temps à venir et produit un futur catégorique. Même l'ajout d'adverbes destinés à suggérer la modalité de conjecture – "J'imagine que ça arrivera (habituellement / fréquemment...) à tout le monde" – ne parvient pas à produire l'effet de sens de conjecture. Le futur français reste résolument catégorique !

Dans le cas de verbes sémantiquement perfectifs ou devenus perfectifs par l'ajout d'une limite signalée par le contexte, la forme simple de présent n'exprime pas, à proprement parler, un présent mais le futur d'une action qui est sur le point de trouver sa limite dans le présent même. Ainsi, "il manque son train" (d'emploi très rare, remarquons-le !) indiquerait une action en cours extrêmement brève, le résultat arrivant tout de suite après sous la forme d'un passé composé ("il a manqué son train !") sans que l'action soit en fait un passé : elle reste incluse dans l'espace temporel que l'on dénomme "présent" : ex.: *Et voilà, il a manqué son train !* (= 'ce que j'avais prévu s'est réalisé : il vient de manquer son train'). Il en est de même pour des verbes comme *tomber* (ex.: *Il est tombé !*), *arriver* (*il est arrivé à l'instant !*), *sortir* (*il est sorti à l'instant !*), etc.

Un verbe perfectif, à une forme composée, peut donc bien exprimer un présent : *il est tombé, il est arrivé, il a manqué son train* peuvent en effet être des présents malgré leur forme de passé composé : la limite d'un verbe sémantiquement perfectif est vite atteinte et cette limite peut être située à proximité du présent [ex.: *Attention ! il est tombé !* (\approx maintenant)].

Quel effet le futur composé produit-il lorsqu'il se situe dans le présent et qu'il remplace donc, par suite de sa composition, une forme de passé composé ? À quoi est dû cet effet ?

Il faut observer d'abord que le futur composé ne s'oppose au futur simple qu'à l'époque future, c'est-à-dire lorsque l'opposition est uniquement temporelle. Comme le futur français a perdu sa modalité et qu'il est uniquement temporel, il ne peut exprimer que l'époque future par rapport au moment de référence choisi : il ne peut donc plus être employé lorsqu'il sort de son époque. En revanche les futurs simples qui ont gardé une valeur modale plus ou moins importante, comme c'est le cas en italien et en espagnol, peuvent être employés en dehors de l'époque future. Dans ces emplois, ils perdent leur valeur temporelle pour n'exprimer que leur valeur modale de conjecture : it. *saranno le due* 'il doit être deux heures' / esp. *serán las dos* 'il doit être deux heures'. Nous avons déjà vu que l'italien conserve l'effet de conjecture dans le passé pour la forme composé du futur – *saranno state le due* 'il devait être deux heures' – tandis que l'espagnol, dans ce cas, recourt à la forme simple du conditionnel : *serían las dos* 'il devait être deux heures'. Si le futur simple français est devenu temporel et catégorique au point qu'il ne peut plus intervenir dans l'expression de la conjecture, c'est parce qu'il a développé, plus que l'italien et l'espagnol, les valeurs modales des auxiliaires *devoir* et *pouvoir*, aux formes composées : fr. *il a dû travailler* (2 sens : 1. 'il a été obligé de travailler' ; 2. 'il doit avoir travaillé') ; it. *ha dovuto lavorare* (1 seul sens : 'il a été obligé de travailler') ; esp. *ha debido trabajar* (1 seul sens : 'il a été obligé de travailler'). L'expression de la modalité de conjecture a pu, dès lors se déplacer sur ces auxiliaires : cela a permis au futur français de devenir pleinement catégorique. En

italien et en espagnol, par contre, la modalité se répartit, aux temps simples, entre les deux structures : it. *saranno le due / devono essere le due* ; esp. *serán las dos / deben de ser las dos*.

Si le futur simple français ne peut pas exprimer autre chose que l'époque future, on est en droit de se poser la question suivante : pourquoi alors peut-on utiliser la forme composée du futur en dehors de l'époque future ?

Cet emploi résulte de la combinaison de deux perfectivités : la première, la plus évidente, est la perfectivité morphologique, qui pose opérativement, comme nous l'avons vu, le futur composé comme un prolongement du futur simple une fois celui-ci parvenu, avec son participe passé, au terme de son déroulement interne. Résultativement cette fois, le futur composé indique que l'action (exprimée par le participe passé) est achevée et qu'on se trouve dans l'au-delà de cette action. C'est là la première perfectivité. La deuxième est la perfectivité sémantique du verbe : nous avons déjà vu que le futur composé ne peut produire, en français, l'effet modal de conjecture au présent que s'il est combiné avec des verbes sémantiquement perfectifs ou devenus perfectifs par l'adjonction d'éléments perfectivants dans le contexte. Cette constatation nous conduit à nous demander pourquoi seule la combinaison de la perfectivité morphologique avec la perfectivité sémantique ou discursive peut produire, en français, l'effet de conjecture que les langues italienne et espagnole peuvent pourtant obtenir dès la forme simple du futur. Regardons de plus près le mécanisme qui est en jeu : un verbe non perfectif mis au futur en français, c'est-à-dire conjugué avec un temps catégorique qui ne peut exprimer que l'époque future, signifiera nécessairement le futur. Pour obtenir un effet modal dans le présent, le futur ne doit pas être interprété comme un futur ; il faut donc que le verbe indique explicitement, seul ou avec l'aide du contexte, qu'il s'agit d'un présent. Or c'est justement ce que peuvent faire des verbes perfectifs lorsqu'ils sont conjugués à la forme composée, et à l'inverse, ce que ne peuvent pas faire des verbes non perfectifs dans les mêmes conditions. D'une certaine manière, on peut dire que la double perfectivité (morphologique et sémantico/contextuelle) est nécessaire pour obtenir l'effet de conjecture bien que le futur français n'ait pratiquement plus de composante modale en lui-même. C'est en somme la réinterprétation obligée de la temporalité du futur par une forme composée mais néanmoins retenue dans le présent qui conduit à l'effet de conjecture. Nous disons bien "réinterprétation obligée" parce que l'emploi d'un temps indiquant le futur dans un contexte de présent ne peut pas être neutre : l'auditeur d'une phrase "il aura manqué son train" – à la place du passé composé "il a manqué son train" – est conduit à se demander pourquoi c'est le futur composé qui a été utilisé alors que les contextes situationnel et phrastique situent l'action évoquée, non dans le temps à venir, mais dans un passé très récent ou dans un présent élargi vers le passé (ex.: *il sera allé au cinéma*). Ce contraste

"oblige" bien l'auditeur à rechercher à quoi répond la présence de ce temps futur dans le présent. La solution de ce contraste le conduit à interpréter le futur comme un futur de conjecture.

Arrivés à ce point de l'analyse, on peut légitimement se poser la question suivante : pourquoi l'auditeur est-il orienté vers cette interprétation s'il veut résoudre le contraste "futur / présent" dont nous venons de parler ? En d'autres termes, qu'est-ce qui lie le temps futur et l'effet de sens épistémique qu'il produit lorsqu'il devient un "futur de conjecture" ? On pourrait en effet imaginer que d'autres effets de sens soient suscités. Nous cherchons donc à savoir quel est le mécanisme sous-jacent qui entraîne à la fois la disparition de la désignation, par le temps "futur", d'une action placée dans l'époque future, et son remplacement concomitant par l'effet de sens épistémique.

Observons d'abord que ce futur composé n'est un "futur" que par sa forme car, en réalité, comme nous venons de le voir, il s'agit plutôt, par son sens, d'un "présent de conjecture". Nous ne sommes plus dans le domaine du temps, mais dans celui de la modalité. Comme nous avons vu que le futur français avait progressivement perdu les valeurs modales héritées du latin et était devenu essentiellement un temps catégorique, comment se fait-il qu'il puisse encore évoquer des effets de sens modaux comme celui de "conjecture" ?

C'est qu'en fait, historiquement aussi bien que synchroniquement, la modalité précède la temporalité. On pourrait représenter la liaison de ces deux notions de la manière suivante :



Le double comportement du futur composé – qui exprime la temporalité ou la modalité de conjecture selon qu'il est situé dans le futur ou dans le présent – relève d'un mécanisme dont il existe un grand nombre d'applications dans les langues, mécanisme que la psychomécanique du langage qualifie de "saisie anticipée". Pour l'illustrer, prenons un exemple, parmi bien d'autres, avec les deux verbes "apprendre" et "savoir". La réflexion sur leur sens amène à les placer à la suite l'un de l'autre : il faut "apprendre" pour "savoir", c'est-à-dire "apprendre" avant de "savoir". Par ailleurs, le mode subjonctif est, lui aussi, comme "apprendre", un "avant" par rapport au mode indicatif. Si je veux informer quelqu'un d'une nouvelle, je peux prendre position dans l'antériorité de "savoir" à l'indicatif et lui dire : "Apprends que...", mais je peux aussi prendre position

directement dans "savoir" et utiliser l'anticipation fournie par le subjonctif et lui dire : "Sache que...". Dans le premier cas, j'ai exploité une successivité d'ordre sémantique, dans le deuxième cas, une successivité d'ordre morphologique. Le résultat est le même : nous sommes, dans les deux cas, dans l'antériorité de "savoir", donc dans l'acte d'informer, qui conduira à un savoir.

Ce mécanisme de la "saisie anticipée" permet de comprendre que, dans le cas du futur simple et du futur composé, la saisie finale concerne le futur simple dans son expression de la temporalité, cependant que la saisie anticipée concerne le futur composé dans son expression d'une modalité orientée vers le futur. On pourrait dire, dans un certain sens, que le futur composé demeure malgré tout un futur "antérieur", mais il ne s'agit pas d'une antériorité dans le temps telle que nous avons pu l'observer dans notre première partie : c'est une antériorité notionnelle, qu'en psychomécanique du langage on appelle "chronologie de raison". Or, le futur, en tant que temporalité, est déjà une anticipation puisque c'est l'annonce d'une action à venir. Si nous procédons à une nouvelle anticipation (morphologique, celle-là, avec le futur "composé"), nous arrivons à une modalité qui se présente comme une pure conjecture ; il ne s'agit que de l'hypothèse d'une action. On voit donc que la liaison, en français, entre le futur simple et le futur de conjecture est très nette : le premier est la prévision catégorique d'une action à venir, le second l'hypothèse d'une action qui a pu avoir lieu dans le présent ou dans un passé très récent, au vu de certains indices détectés par le locuteur dans la situation où il se trouve.

Nous terminerons cette deuxième partie en remarquant que le locuteur français a, aujourd'hui, une palette assez large pour exprimer ce futur de conjecture :

1) avec l'utilisation d'adverbes chargés d'exprimer la conjecture : *sans doute, peut-être, sûrement, vraisemblablement*, etc. dans une phrase affirmative : *il a sans doute manqué son train, il a vraisemblablement manqué son train*, etc.

2) avec l'utilisation des modaux *devoir, pouvoir* : *il a dû manquer son train, il a pu manquer son train*,

3) avec le futur composé que nous venons d'étudier,

4) avec la combinaison des solutions 1 + 3 : *il aura peut-être manqué son train, il aura sans doute manqué son train*.

III. Le futur simple et le futur composé appliqués au passé

Plusieurs langues romanes peuvent utiliser le futur simple pour raconter des faits qui se sont succédés dans le passé, à partir d'un moment de référence initial situé, lui aussi, dans le passé : fr. "l'année suivante éclatera la guerre des

Malouines", it. "l'anno successivo scoppierà la guerra delle Malvine". Le futur simple est alors en concurrence avec le passé composé ou le passé simple : fr. "l'année suivante éclata /c'est l'année suivante qu'a éclaté la guerre des Malouines"; it. "l'anno successivo scoppiò la guerra delle Malvine". Le français et l'italien disposent encore d'autres moyens pour exprimer cet ultérieur du passé, dont le conditionnel simple pour le français, composé pour l'italien, ou le recours aux modaux : fr. "l'année suivante éclaterait (devait éclater / allait éclater) la guerre des Malouines" ; it. "l'anno successivo sarebbe scoppiata la guerra delle Malvine".

Notons qu'en face de cette abondance de formes – entraînant chacune des nuances qu'il n'est pas dans l'objectif de cette étude d'analyser – la langue espagnole récusé le futur qui renverrait l'action dans le futur du locuteur et recourt, plus couramment que les autres langues, au conditionnel : "al año siguiente estallaría la guerra de las Malvinas". On peut en déduire que son conditionnel a réservé une part importante de ses fonctions à l'expression du futur dans le passé, de même que, nous l'avons vu, à la modalité de conjecture dans le passé. C'est qu'en effet, une large part de l'expression de la condition est prise en charge, non par le conditionnel, mais par la forme en -ra, le plus souvent composée, issue du plus-que-parfait de l'indicatif latin : esp. "si me lo hubieras pedido, te lo hubiera dado"; fr. "si tu me l'avais demandé, je te l'aurais donné" ; it. "se (tu) me lo avessi chiesto, te l'avrei dato". Comme on le voit, les conditionnels composés français et italien sont de préférence rendus, en espagnol, par des formes en -ra composées plutôt que par des conditionnels composés. En revanche, le conditionnel espagnol se maintient plus facilement aux formes simples pour l'expression de la condition : "si me lo piedieras, te lo daría".

Dans le prolongement des futurs simples du français et de l'italien pour raconter des faits historiques, il faut placer le futur composé français, dont nous avons donné un exemple au début du présent article et que les autres langues romanes rendent par les équivalents approchés que sont le passé composé ou le passé simple. Voici un passage plus large qui comporte deux exemples (soulignés par nous en noir) :

"Le nombre et l'intensité des réactions à la mort de Chris Marker suffisent à démentir le statut d'ermite qu'on lui attribuait parfois.(...) Le président de la République, François Hollande, à célébré un "réalisateur atypique" qui **aura profondément marqué le cinéma** et renouvelé l'art du documentaire". "Cinéaste engagé, **Chris Marker aura accompagné de nombreux mouvements d'émancipation en France et dans le monde**, toujours prêt à faire de son art, compris dans la recherche permanente de formes et de techniques nouvelles, une lutte, et de son travail un combat". (Le Monde, 1/8/2012, p.18, bas de page, "Chris Marker, dernière éclipse")

Quelle différence introduisent ces futurs composés "aura profondément marqué le cinéma" / "aura accompagné de nombreux mouvements d'émancipation en France et dans le monde" par rapport aux passés composés courants français "a profondément marqué le cinéma" / "a accompagné de nombreux mouvements d'émancipation en France et dans le monde" ?

D'une part les passés composés et passés simples énoncent des faits ; ils ne forment pas de jugement. Il s'agit de constatations que l'on pourrait qualifier d'objectives et de définitives (même si elles peuvent ne pas l'être). L'emploi du passé composé ne laisse pas de place à la discussion. Il ne fait aucune allusion à d'autres avis et se limite au seul fait énoncé, sans le situer dans son époque ou dans son contexte historique. En contraste avec cette constatation objective, le recours au futur composé ajoute deux nuances tout en maintenant l'action évoquée dans le domaine du passé : il évoque, en effet, l'idée d'une adhésion collective à ce jugement mais il élargit aussi l'horizon en situant l'action évoquée dans un contexte historique plus vaste. On peut donc dire que l'emploi du futur composé est plus adapté que le passé composé lorsqu'on souhaite faire le bilan d'une action du passé qui a eu un large écho et qui s'est prolongée sur une période de temps assez longue comme, par exemple, une vie entière. C'est la part d'inaccompli tourné vers l'avenir que le futur emporte avec lui – même lorsqu'il est appliqué au passé – qui ouvre l'espace interlocutif et permet ce double élargissement : en utilisant le futur composé au lieu du passé composé, le locuteur fait, d'une part, implicitement référence à tous les éléments pris en considération pour exprimer ce jugement ; mais il s'adresse aussi, toujours implicitement, à l'ensemble des interlocuteurs potentiels de son époque. De là, le fréquent usage d'expressions introductives comme *on peut bien dire que...*, *on doit reconnaître que...* Par ailleurs, le futur composé permet l'effacement du terme posé par l'accompli au point que les suites de l'action considérée se prolongent, parfois même jusqu'au présent du locuteur. C'est ce qu'illustre le passage suivant où deux futurs composés (en gras) se succèdent avant l'emploi d'un passé composé passif (en gras également) qui se présente comme l'aboutissement actuel d'actions passées, étalées sur trois siècles !

"Il y a près de trois siècles que la vie de Jésus est passée au crible de la "méthode historico-critique" : érudits , philologues et archéologues cherchent à replacer les textes saints dans leur contexte, à les dater, à revoir leur composition. Mais **il aura fallu attendre** la sombre année 1943 pour que Pie XII, par l'encyclique "Divino afflante spiritu" ('sous l'inspiration de l'Esprit Saint') autorise les catholiques à recourir aux acquis des études bibliques. Comme toute révolution théologique, ce tournant **aura mis** du temps à produire ses effets. Nul doute pourtant qu'aujourd'hui, les figures de l'Ancien comme du Nouveau Testament **ont été profondément transformées**" (Extrait du Monde, 19 avril 2014, "Cultures et idées", p. 7)

On pourrait appeler ce futur composé "futur composé historique" dans la mesure où il est pratiquement réservé aux récits d'événements importants liés à l'histoire et pour lesquels la chronologie joue un rôle décisif.

Les langues espagnole et italienne ne disposent pas d'emplois analogues à cause de la composante modale contenue dans leurs futurs composés. On peut le constater en traduisant littéralement le dernier exemple ci-dessus en italien : "Come ogni rivoluzione teologica, questo cambiamento avrà messo tempo prima di produrre i suoi effetti" correspond, en français, à "Comme toute révolution théologique, ce tournant **doit avoir mis** du temps à produire ses effets".

On voit donc que c'est en définitive le contenu modal ou temporel attribué à chaque forme verbale au cours de l'histoire qui conditionne les emplois qu'elle peut assumer. En un sens, l'impossibilité pour l'italien et l'espagnol de rendre les nuances produites par ce futur composé historique est la contrepartie des larges capacités du futur à rendre la modalité de conjecture au présent. Dans l'autre sens, les verbes français *devoir* et *pouvoir* ont vu leurs capacités modales développées par des saisies anticipées, ce qui a permis au futur composé historique de s'instaurer. C'est donc à juste titre que l'ensemble des temps verbaux de chaque langue a reçu le nom de "système verbal", car il s'agit bien d'un ensemble organisé qui doit être étudié comme un tout et non comme un assemblage hétéroclite de représentations temporelles et modales.

IV. Futur simple, futur composé et subjonctif : considérations diachroniques.

Historiquement, le temps futur du latin est encore partiellement exprimé par le subjonctif, mais le conditionnel l'était entièrement : le subjonctif était donc apte, antérieurement, à exprimer aussi bien la temporalité que la modalité. Né, à l'origine, de l'expression de l'inaccompli, il a servi, comme c'est encore le cas de l'inaccompli dans les langues sémitiques, pour exprimer le temps en cours de déroulement, c'est-à-dire toutes les variétés de présent, depuis l'optatif ou le désidératif jusqu'à l'injonctif. Il s'opposait alors à l'accompli qui, lui, pouvait exprimer le passé. Le système verbal d'une langue sémitique comme l'arabe peut nous donner une idée de la double valeur, modale et temporelle, du subjonctif : alors que, dans cette langue, l'accompli ne fournit qu'un seul temps (le passé), l'inaccompli peut exprimer le présent (dans ses diverses variantes) et/ou le futur. C'était aussi le cas en indo-européen. En latin, la morphologie verbale manifeste, de manière plus explicite que dans les langues sémitiques, au mode subjonctif, la superposition des temps à l'expression des variantes de l'inaccompli. Leur dénomination même – *présent, imparfait, parfait, plus-que-parfait* – révèle l'étroite liaison du temps (*présent*) et de l'aspect (*imparfait, parfait, plus-que-parfait*).

Le décalage que l'on constate historiquement, au mode indicatif, entre le développement des temps du passé (parfait et imparfait sont déjà là lorsque le latin apparaît) et ceux de l'époque future (le futur n'était que partiellement développé à l'époque classique et le conditionnel ne sera créé que par les langues romanes), est dû au fait que le mode indicatif est en affinité avec l'expression du passé : il prolonge, en effet, l'accompli indo-européen, c'est-à-dire le parfait. L'imparfait n'est venu qu'ensuite, au stade de l'italique, pour donner, aux côtés du parfait, dans l'époque passée, l'équivalent des deux temps dont disposait déjà le moment "présent" : le parfait du présent (hérité de l'indo-européen) et le nouveau présent en -o (variation actualisée du subjonctif en -m). Le latin classique est donc pourvu, à l'indicatif, de deux temps pour le présent (l'un inaccompli, l'autre accompli) et de deux temps aussi pour le passé (l'un inaccompli – l'imparfait –, l'autre accompli – le parfait). Mais, du côté de l'époque future, il ne dispose, à l'indicatif, que d'un seul temps – le futur – réservé de plus aux deux seuls groupes en *-are* et en *-ēre*. Les autres groupes continuaient d'exprimer le futur par des formes venues du subjonctif. Au passage du latin aux langues romanes, toutes ces dernières vont continuer le travail de réforme du système verbal entrepris par leur langue-mère, en reconstruisant d'abord un futur sur de nouvelles bases – un futur plus généralisable puisqu'il pourra s'appliquer à tous les groupes verbaux –, puis en dotant l'époque future d'un deuxième temps, à l'image de ce que le latin avait déjà fait pour le présent et pour le passé. La séparation de la Romania va cependant avoir une influence déterminante sur le résultat de ces transformations puisque la Romania occidentale construira un conditionnel avec l'auxiliaire à l'imparfait cependant que l'italien choisira finalement le parfait (après une longue période d'hésitation entre imparfait et parfait) et que la langue roumaine trouvera encore une autre solution : la séparation étant intervenue alors que la reconstruction n'avait opéré que sur le futur – sous la forme *infinitif + auxiliaire au présent* –, la langue roumaine conservera d'abord pendant plus d'un millénaire le futur hérité. Puis elle créera progressivement des formes de futur concurrentes, ce qui l'amènera à faire progressivement évoluer le futur hérité vers une modalisation de plus en plus poussée jusqu'à le transformer en un vrai conditionnel : il n'a pas la valeur temporelle de futur dans le passé comme l'ont les langues romanes occidentales – c'est le futur qui remplit, en roumain, cette fonction – et il est réservé à l'expression modale de l'hypothèse. Le résultat est, néanmoins, comparable à celui des autres langues romanes puisque la langue roumaine dispose aujourd'hui, comme ses consœurs, pour l'époque future, d'un conditionnel aux côtés, il est vrai, de formes de futur beaucoup plus nombreuses que les autres langues romanes. Comme on peut le constater, chaque langue romane a accompli sa tâche d'approfondissement du travail entrepris par le latin, d'une part en dotant chaque époque de l'indicatif de deux temps complémentaires, d'autre part

en réduisant les temps du mode subjonctif. Mais, comme toujours dans les langues, le travail est manifestement encore en cours : le transfert de la temporalité et des modalités entre les différents temps verbaux se poursuit sous nos yeux, la réduction du mode subjonctif et l'étoffement concomitant du mode indicatif toujours à l'œuvre. Il pourrait bien se poursuivre pendant les prochains... millénaires !

Conclusion

Dans toutes les langues romanes, le futur est une combinaison de modal (ou d'hypothétique) et de temporel, mais selon une proportion variable.

A partir du remplacement du subjonctif en latin préclassique par le futur en *-bo* et par le futur antérieur en *-vero*, eux-mêmes remplacés par la construction pan-romane fondée sur l'infinitif complété par l'auxiliaire au présent, l'évolution n'a cessé de s'approfondir pour aboutir, dans toutes les langues romanes à une distinction de plus en plus nette de la modalité et de la temporalité. Mais cette évolution n'a pas suivi un parcours linéaire : il faut en effet considérer à part la langue roumaine puisque cette langue est bien partie de la même construction pan-romane que les autres langues romanes, avec l'infinitif suivi de l'auxiliaire au présent, mais le deuxième temps de l'époque future (le conditionnel) n'a pas été élaboré avec l'auxiliaire au passé (imparfait ou parfait) : c'est la création de plusieurs formes de futur à valeur essentiellement temporelle qui a conduit la construction pan-romane à se décharger sur ces nouvelles formes de l'expression temporelle et, par contre-coup, à devenir, elle, de plus en plus modale. La séparation du temporel et du modal atteint donc, dans cette langue, son maximum : les divers futurs sont essentiellement temporels tandis que le conditionnel (= l'ancien futur pan-roman) est uniquement modal. Le roumain contemporain ne connaît donc pas les subtilités (pour ne pas dire "les difficultés" !) de la concordance des temps, ni les impossibilités françaises et espagnoles d'utiliser le futur après "si" dans des phrases hypothétiques situant pourtant l'action... dans le futur !

Les autres langues romanes occidentales continuent donc de mêler le temporel et le modal. L'italien est celle qui présente le futur le plus modal, avec un contenu temporel réduit : nous avons vu que la valeur épistémique est très courante pour la forme simple (*saranno le otto* 'il doit être huit heures'), mais aussi pour la forme composée (*saranno state le otto* 'il devait être huit heures'). Le futur espagnol est un peu moins modal puisqu'il doit recourir au conditionnel pour obtenir la valeur épistémique dans le passé (*serían las ocho* 'il devait être huit heures'). Son futur composé garde cependant sa valeur épistémique lorsqu'il est appliqué au présent (*habrá perdido el tren* 'il doit avoir manqué son train'). En revanche, il ne peut pas être déplacé dans le passé pour exprimer le passé

prospectif comme le fait le français. Cette dernière langue est, parmi les langues romanes occidentales, celle qui a poussé le plus loin la séparation du temporel et du modal, sans cependant obtenir une séparation aussi complète que la langue roumaine : son futur simple est bien essentiellement temporel, mais le futur composé intervient dans le présent pour exprimer la conjecture et, par ailleurs, le deuxième temps du futur, le conditionnel, sert encore de futur dans le passé. Mais une évolution est actuellement en cours : dans la langue courante, l'auxiliaire *aller* à l'imparfait, nouveau venu, tend à remplacer le conditionnel pour l'expression du futur dans le passé. Ainsi, le classique *il m'avait dit qu'il viendrait* est souvent remplacé par *il m'avait dit qu'il allait venir*, tandis que le conditionnel modal se maintient sans concurrence. On peut donc penser que le français retrouve, à sa manière, le type d'évolution de la langue roumaine : l'auxiliaire *aller* pourraient jouer un rôle comparable à celui qu'on joua les auxiliaires roumains *a voi* et *a vrea* avec le futur hérité du latin, en permettant au conditionnel de devenir uniquement modal. Les deux temps de l'époque future se partageraient dès lors l'expression de la temporalité (réservée au futur simple et aux emplois avec l'auxiliaire *aller*) et celle des modalités (assumées par le conditionnel et les auxiliaires modaux). Mais les surprises ne sont pas exclues : nous sommes peut-être déjà là dans de la linguistique... fiction !

BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE

- Begioni L. & Rocchetti A. (2010), « La déflexivité, du latin aux langues romanes : quels mécanismes systémiques sous-tendent cette évolution ? », *Langages*, 178, Paris : Larousse, 67-87.
- Begioni L., & Rocchetti A. (2013), « Comprendre la concordance des temps et son évolution comme un phénomène de déflexivité : d'une concordance, élément actif de la syntaxe (italien, français classique) à une concordance en cours de réduction (français d'aujourd'hui) », *Langages*, Paris : Larousse, 19-29.
- Bertinetto P.M., 1986, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Firenze, Accademia della Crusca.
- Blucher K., 2003, Modalità, modo, concordanza modale. Una prospettiva teorica, in *Il verbo italiano. Studi diacronici, sincronici, contrastivi, didattici*. Atti del XXXV congresso internazionale di studi, *SLI 46*, Roma, Bulzoni.
- Bres J., 2009, Dialogisme et temps verbaux de l'indicatif, *Langue Française* 163, p. 21-39.
- Faits de Langues 23, *Le futur*, Paris, Ophrys, 2009.
- Guillaume G. (1968), *Temps et Verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps, suivi de L'Architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris : Champion.

- Guillaume G. (1971), *Leçons de linguistique 1948-1949*, série A, volume 1, Paris : Klincksieck ; Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Guillaume G. (1973), *Principes de linguistique théorique*, Paris : Klincksieck ; Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Guillaume G. (1984 [1933]), « Immanence et transcendance dans la catégorie du verbe. Esquisse d'une théorie psychologique de l'aspect », in *Langage et science du langage*, Paris : A.-G. Nizet ; Québec : Les Presses de l'Université Laval, 46-58. (Initialement publié dans le *Journal de Psychologie*, janvier-avril 1933.)
- Guillaume G. (1990), *Leçons de linguistique 1943-1944*, série A, volume 10, Lille : Presses Universitaires de Lille ; Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Rocchetti A. (1987), « De l'indo-européen aux langues romanes : une hypothèse sur l'évolution du système verbal », *Chroniques italiennes*, n° 11-12, Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 19-39.
- Rocchetti A. (2005), « De l'indo-européen aux langues romanes : apparition, évolution et conséquences de la subordination verbale », in H. Araújo Carreira (éd.), *Des universaux aux faits de langue et de discours. Langues romanes. Hommage à Bernard Pottier*, Paris : Université Paris 8, 101-123.
- Sémon J.-P., « Le temps et la véricité », *Revue des études slaves*, t. LXII, 1990, fasc. 1-2, p. 377-393.
- Sobrero A. - Miglietta A., 2003, *Fra lingua e dialetto : potere e dovere con valore epistemico nell'Italia meridionale*, in *Il verbo italiano. Studi diacronici, sincronici, contrastivi, didattici*. Atti del XXXV° congresso internazionale di studi, *SLI 46*, Roma, Bulzoni, p. 359-375.
- Timoc-Bardy R. (2001), « Aspect et temps dans le système verbal du roumain. Quelques réflexions dans la perspective romane », *Romania Orientale*, 14, Università di Roma, « La Sapienza », Roma : Bagatto Libri, 83-126.
- Timoc-Bardy R. (2002), « De la chronogénèse en roumain », in *Actes du IX^e Colloque de l'Association Internationale de Psychomécanique du Langage*, Université Laval, Québec (15-17 août 2000), Québec : Presses de l'Université Laval, 396-407.
- Timoc-Bardy R. (2003), « Du futur roman au conditionnel roumain. Conditionnel roumain et conditionnel italien », in *Il Verbo italiano. Studi diacronici, sincronici, contrastivi, didattici, Atti del XXXV° Congresso Internazionale di Studi (Parigi, 20-22 settembre 2001)*, Roma : Bulzoni, 99-109.
- Timoc-Bardy R. (2004), « Réflexions sur les catégories verbales dans les langues romanes et spécialement sur l'aspect », *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia*, XLIX, 3, Cluj-Napoca, 25-40.
- Timoc-Bardy R. (2009), « Le futur roumain : Temps ? Modalité ? », *Faits de Langues*, 33, Paris : Ophrys, 139-148.
- Timoc-Bardy R. (2011), « Sémantique des formes exprimant le futur en roumain », in Bracquenier C. et Begioni L. (éds.), *Sémantique et lexicologie des langues d'Europe. Théories, méthodes, applications*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 185-197.
- Timoc-Bardy R. (2013), « Le roumain : une langue sans concordance des temps ? », *Langages*, Paris : Larousse, 42-53.

LES IMPLICATIONS DE LA CULTURE MÉTALINGUISTIQUE DANS L'APPRENTISSAGE DES LANGUES ÉTRANGÈRES

LOUIS BEGIONI¹, ȘTEFAN GENCĂRĂU¹

ABSTRACT. *Metalinguistic culture implications regarding the learning endeavour of a foreign language.* We are proposing several observations regarding the grammar acquisition processes within the didactics of foreign languages. The theoretical framework of our approach originates in some of the principles of the psychomechanics of language, formulated by Gustave Guillaume. According to these we are trying to approach the processes associated to the learning endeavours of a foreign language. That reference might surprise to the extent that language psychomechanics was less interested in these aspects and showed little interest in the didactics of foreign languages other than from the perspective of the functioning of linguistic mechanisms.

Key words: *metalinguistic culture, grammar, foreign language didactics*

REZUMAT. *Implicațiile culturii metalingvistice în demersurile de învățare a unei limbi străine.* Propunem câteva observații cu privire la procesele de achiziționare a gramaticii în didactica limbilor străine. Cadrul teoretic al demersului nostru își regăsește originea în unele principii ale psihomecanicii limbajului, formulate de Gustave Guillaume, în funcție de care încercăm să abordăm procesele asociate demersurilor de învățare a unei limbi străine. Această referință ar putea să surprindă în măsura în care psihomecanica limbajului s-a interesat puțin de aceste aspecte și nu a acordat interes didacticii limbilor străine altfel decât din perspectiva funcționării mecanismelor lingvistice.

Cuvinte cheie: *cultură metalingvistică, gramatică, didactica limbilor străine*

0. Réflexions liminaires et observations sur l'apprentissage de la grammaire en L2 : de la grammaire traditionnelle aux « approches communicatives »

Dans le cadre de la didactique des langues étrangères, l'apprentissage de la grammaire a subi de profondes évolutions dans les cinquante dernières années. On est passé d'un apprentissage traditionnel fondé sur les structures

¹ CAER EA 854, Aix-Marseille Université

grammaticales de la langue maternelle et la traduction à une méthodologie centrée sur l'acte communicatif. Ainsi, les compétences de communication sont mises en avant et les compétences grammaticales accompagnent le parcours pédagogique de l'apprenant. Cette « révolution » didactique s'est surtout appuyée en linguistique sur les apports de la pragmatique et en didactique des langues sur les approches communicatives qui ont débouché sur l'élaboration des niveaux (1976 pour le français) sous l'égide du Conseil de l'Europe. Par la suite, celui-ci mettra en place le « Projet langues vivantes » (1989) qui aboutira au Cadre Européen Commun de Référence (CECR) publié en 2001 par Didier. Ces approches nouvelles de l'apprentissage des langues étrangères ont permis de moderniser les outils pédagogiques mis à la disposition des enseignants mais aussi d'améliorer les compétences communicatives des apprenants. Il convient de souligner qu'il s'agit d'une vision culturelle anglo-saxonne de l'apprentissage des langues où l'apprentissage de la grammaire est largement « implicite » et où les apprenants ont peu de compétences métalinguistiques. Par ailleurs, les approches communicatives tentent de reproduire des situations de communication authentiques ou pseudo-authentiques qui se veulent proches des réalités culturelles et linguistiques. Nous nous sommes souvent interrogés sur ce qu'il convient d'appeler une « extrapolation » de l'apprentissage d'une langue étrangère dans une situation d'immersion linguistique alors que les apprenants ne se trouvent pas dans le pays étranger. L'apprentissage de la grammaire en langue maternelle – et donc toute la culture grammaticale qui l'accompagne – est peu pris en compte et n'est pratiquement pas utilisé pour renforcer les compétences grammaticales en langue étrangère. Dans les années '70, alors que les approches communicatives se répandaient largement dans le monde occidental, les pays de l'Europe socialiste conservaient des méthodologies traditionnelles fondées sur un apprentissage de la grammaire en étroite relation avec les structures de la langue maternelle qui ont donné d'excellents résultats. Il n'était pas rare de voir des étudiants universitaires parler assez couramment quatre ou cinq langues (y compris des langues appartenant à d'autres familles linguistiques) et ce, sans jamais avoir voyagé dans le ou les pays dont ils avaient appris les langues. Cette observation « déroutante » nous a encouragé à nous intéresser au rôle que pourrait avoir l'apprentissage de la langue maternelle et de son métalangage dans celui des langues étrangères afin de respecter le fonctionnement des mécanismes neuronaux qui ne peuvent être différents car il s'agit dans les deux cas d'acquisition et de mise en œuvre de compétences langagières.

1. Hypothèses théoriques sur l'acquisition du langage et l'apprentissage des langues étrangères dans le cadre de la psychomécanique du langage de Gustave Guillaume

Comme nous l'avons dit dans notre introduction, les processus d'acquisition du langage n'ont été que très peu abordés par la psychomécanique du langage de Gustave Guillaume. Quant à la didactique des langues, soit elle a été prise en compte dans le cadre de problèmes d'acquisition (en particulier au niveau phonétique) et a concerné le domaine de l'orthophonie, soit elle a abordé des questions relatives à l'apprentissage de structures grammaticales – le plus souvent en langue maternelle – en liaison avec les mécanismes théoriques propres à la psychomécanique du langage (tenseur binaire radical, morphogénèse, chronogénèse). Pour notre part, nous nous appuyons sur les concepts de « langue » et « discours » définis par Gustave Guillaume en explicitant les interactions entre ces pôles et ce, dans le cadre de l'acquisition et la production du langage.

a. Langue et discours : de l'acquisition à la production du langage

Pour Gustave Guillaume, le concept de langue est étroitement lié à celui de système ; « la langue, toute langue, est un vaste système d'une rigoureuse cohérence, lequel se recompose de plusieurs systèmes reliés entre eux par des rapports de dépendance systématique qui font de leur assemblage un tout. »² Cette définition du concept de « langue » est proche de celle de Ferdinand de Saussure et nous considérerons que la langue constitue l'ensemble des règles systématisées et intériorisées dans la phase d'acquisition ; pour cela, la langue s'appuie physiologiquement sur les réseaux neuronaux complexes qui permettent de mettre en œuvre les processus de production du langage. Quant au concept de « discours », il correspond à ce qui est exprimé dans l'instant au terme d'un acte d'expression. En termes de dicibilité, si la langue est un « savoir-dire » et l'acte d'expression un « dire », le discours *stricto sensu*, représente un « dit ». Mais plus fréquemment, et dans un sens plus large, « discours » comprend à la fois le dire et le dit, en d'autres termes les opérations d'énonciation et leurs résultats, les énoncés³. Le discours chez Guillaume ne peut être confondu à la « parole » au sens saussurien du terme. Il permet au « sujet pensant/parlant animé d'une visée d'effet de choisir entre les formes que le système [en langue] lui offre »⁴.

² Guillaume G., *Principes de linguistique théorique*, Paris, Klincksieck ; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1973, p. 176.

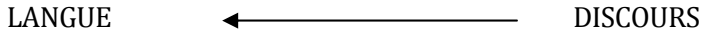
³ Guillaume G., *Leçons de linguistique 1943-44*, série A, volume 10, « Esquisse d'une grammaire descriptive de la langue française (II) », Presses Universitaires de Lille ; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. 321.

⁴ Guillaume G., *Op. Cit.*, p.321.

Partant de ces deux concepts fondamentaux, nous proposons trois schémas qui montrent les interactions entre langue et discours et qui permettent de rendre compte des phases d'acquisition et de production du langage.

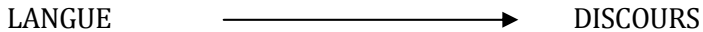
b. Les relations entre langue et discours

Le premier schéma ci-dessous nous permet de représenter la phase d'acquisition du langage par l'enfant :



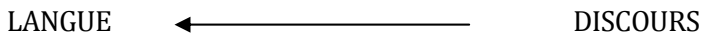
En effet, durant cette phase, l'enfant est soumis à son environnement linguistique donc au discours et progressivement il va intérioriser et structurer dans son cerveau le système de systèmes qui va lui permettre de produire du langage. Cette phase est essentielle car la fixation et la systématisation de la langue maternelle permet de construire des réseaux et relations neuronales incontournables pour des développements langagiers ultérieurs tels l'apprentissage d'autres langues étrangères.

Le second schéma que nous proposons,



représente la phase de production du langage. Le système est fixé et intériorisé dans le cerveau et il permet ainsi de produire des énoncés au niveau du discours.

Le troisième schéma quant à lui correspond aux changements linguistiques qui peuvent intervenir en diachronie et parfois en microdiachronie. Ainsi, au niveau du discours, une structure qui commence à évoluer et à subir des écarts par rapport au système, peut par généralisation systémique modifier le système linguistique intériorisé. On peut prendre comme exemple le cas du français parlé où la négation est désormais systématisé en français oral standard par la forme simple « **pas** » alors que dans des états de langues oraux antérieurs, on avait la forme double « **ne + Verbe + pas** ». Tous les changements diachroniques entrent dans ce cadre.



c. Nouvelles hypothèses pour un modèle d'apprentissage des langues étrangères

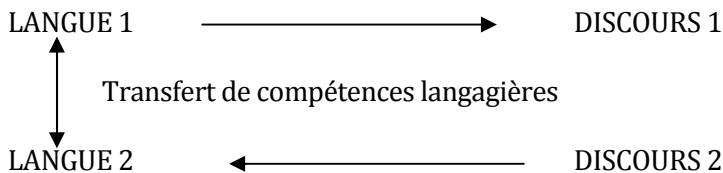
Si l'on veut étendre nos réflexions à l'apprentissage des langues étrangères, il faut repartir des phases d'interactions entre langue et discours que nous venons d'explicitier. La relation qui existe en langue maternelle ou langue 1 est donc la suivante :

LANGUE 1 → DISCOURS 1

qui permet au locuteur de produire du langage. Si l'on veut arriver au même résultat en langue étrangère ou langue 2, on devra avoir à la fin de l'apprentissage le même schéma :

LANGUE 2 → DISCOURS 2

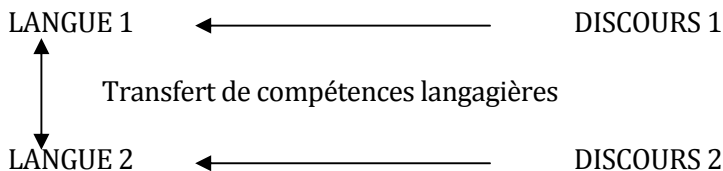
Mais atteindre cet objectif, il est nécessaire de passer par la phase suivante d'acquisition des structures de base en langue 2 qui, selon nous, doivent interagir avec le système langagier déjà opératif en langue 1. D'où, la double interaction que nous proposons dans le schéma ci-après :



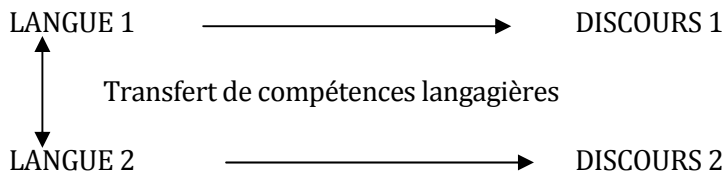
Celui-ci permet de montrer le rôle fondamental des structures systémiques de la langue 1 pour pouvoir structurer et intérioriser celles de la langue 2. Nos hypothèses se fondent donc sur la nécessité de partir – bien sûr, dans une situation qui n'est pas celle de l'immersion linguistique – des structures grammaticales de langue maternelle tout en proposant des situations pédagogiques de communication. Lorsque le public-cible a déjà étudié la grammaire de la langue maternelle, il faut également tenir compte de ce que nous appellerons « la culture métalinguistique » c'est-à-dire toute la terminologie spécifique de la grammaire telle qu'elle a été apprise afin de ne pas perturber les mécanismes en particulier neuronaux qui ont déjà été fixés et qui sont opérationnels.

Dans le cas des enfants bilingues, les processus sont doubles et on peut proposer les schémas suivants :

- Pour la phase d'acquisition,



où, dès le début, les interactions entre les deux systèmes linguistiques sont importantes. Le résultat final peut être expliciter ainsi :



Etant donné les relations existantes entre les systèmes linguistiques des langues 1 et 2, l'apprenant bilingue sera largement favorisé pour apprendre et systématiser plus rapidement d'autres langues étrangères.

2. Perspectives pour une didactique des langues renouvelée

Nous nous proposons maintenant de conclure notre réflexion en suggérant quelques pistes pédagogiques qui tiennent compte des réflexions théoriques que nous venons de présenter. Le principe de base consiste à tenir compte des compétences grammaticales en langue maternelle des apprenants et, par l'observation et l'expérience, arriver à la systématisation et la conceptualisation des structures et des règles linguistiques en langue étrangère.

Pour cela, nous proposons des activités pédagogiques de groupe fondées sur l'observation des structures linguistiques en langue étrangère. Il s'agit d'observer des mini-corpus d'énoncés contenant la structure à fixer et à systématiser. Les énoncés sont traduits et leur comparaison systématique et raisonnée – qui doit bien sûr tenir du fonctionnement de structures équivalentes en langue maternelle – permettra aux apprenants, avec l'aide éclairée de leur enseignant, de comprendre progressivement le fonctionnement de la structure objet d'étude de l'exercice puis de la conceptualiser.

3. Ainsi, dans un parcours pédagogique **A**, notre analyse va d'abord vers le français en tant que langue **L2** en relation avec l'italien comme langue **L1**, et ensuite, dans un parcours pédagogique **B**, vers le roumain en qualité de **L2** par rapport au français considéré comme **L1**.

Les compétences à transférer de **L1** en **L2** concernent en premier lieu des Italiens qui étudient le français à Università di Roma Tor Vergata.

Vers **L2** Roumain nous avons en vue les compétences

(a) de natifs français de l'Université Aix-Marseille

(b) de natifs italiens de même université pour lesquels le français est langue véhiculaire.

Nous ne cachons pas que nous sommes toujours intéressé à voir comment **L2** peut médier entre **L1** et une autre langue en cours d'acquisition, mais, pour cette étape, nous exprimons nos observations seulement dans le cadre que nous avons circonscrit plus haut.

Par rapport au cadre européen de référence, **L2** est de niveau B1 vers B2 à la fois pour les apprenants de Tor Vergata et pour ceux d'Aix-Marseille.

3.1. Parcours A : **L2 Français < L1 Italien**

Nous présentons maintenant quelques éléments d'un parcours pédagogique possible du fonctionnement des prépositions italiennes *di* et *da* qui n'ont en français qu'un seul correspondant « de ».

Dans les exemples du mini-corpus suivant, on demande aux apprenants de différencier les utilisations de *di* et *da* en essayant de spécifier les significations de base et les nuances sémantiques :

*Il fratello **di** Paolo si chiama Giuseppe* (Le frère **de** Paolo s'appelle Giuseppe)

*La casa **di** Maria è molto bella* (La maison **de** Maria est très belle)

*Sono **di** Roma* (Je suis originaire **de** Rome)

*Dormo **di** là* (Je dors **dans** l'autre pièce – mot à mot « **de** l'autre côté »)

*Il mese **di** febbraio* (Le mois **de** février)

*Oggi fa meno freddo **di** ieri* (Aujourd'hui, il fait moins froid qu'hier)

*Francesco è partito **da** Venezia alle ore 15* (Francesco est parti **de** Venise à 15 heures)

*Leonardo **da** Vinci è un celeberrimo artista italiano* (Léonard de Vinci est un très célèbre artiste italien)

*Arrivo subito **da** te* (J'arrive tout de suite **chez** toi)

*La lingua italiana deriva **dal** latino* (La langue italienne dérive **du** latin)

*Ho appreso la notizia **dai** giornali* (J'ai appris la nouvelle **par les** journaux)

*Piangeva **dalla** gioia* (Il pleurait **de** joie).

D'après ces quelques exemples, les apprenants peuvent prendre conscience que la préposition *di* est beaucoup générique que *da*. *Di* indique, entre autres, l'appartenance, l'origine, la dénomination, la comparaison, etc. avec une focalisation forte sans doute due à la voyelle fermée « i » qui attire l'attention sur un point précis. La préposition *da* indique surtout la « provenance » (donc un mouvement, souvent le déplacement) et tend à focaliser sur un élément spatial ou temporel. La voyelle ouverte « a » tend à lui conférer une signification plus large et dans bien des cas plus subjective.

On pourra également demander aux apprenants de faire des tests sur dans une base de donnée où ils s'apercevront que la préposition *di* est beaucoup plus fréquente que *da* dans la langue italienne.

Dans certains cas *di* et *da* peuvent être utilisées dans la même expression. On peut ainsi avoir :

a) *Piangeva di gioia* (Il pleurait **de** joie)

b) *piangeva dalla gioia* (Il pleurait **de** joie)

c) *È una città ricca di bellezze artistiche* (C'est une ville riche de beautés artistiques)

d) *Paolo è ricco da crepare* (Paolo est riche 'à crever' = Paolo est extrêmement riche)

e) *È uscito di prigione* (Il est sorti **de** prison)

f) *È uscito dalla prigione di Rebbibia* (Il est sorti **de** la prison de Rebbibia).

Dans ces exemples, on peut observer que, dans la plupart des cas, *di* précise un fait global et souvent « objectif » alors que *da* tend à souligner une dimension appréciative (exemples b et d) qui met l'accent sur l'implication du locuteur. L'exemple f focalise sur la « provenance » d'un lieu bien précisé alors que dans l'exemple e l'expression verbale est plutôt grammaticalisée. Notre intention n'est de donner ici une liste exhaustive des emplois de *di* et *da* mais simplement de préciser les cas les plus fréquents où l'on peut distinguer nettement les différences afin que les apprenants puissent en prendre conscience et les intérioriser dans le cadre d'une « expérience »

A partir de toutes leurs observations, avec, dans un second temps, l'aide des grammaires et de leur enseignant, les apprenants pourront systématiser et conceptualiser les différences de fonctionnement des prépositions *di* et *da* en italien et « de » en français. Ce parcours expérientiel tient donc compte de la culture métalinguistique de l'apprenant et fait largement appel au système linguistique de la langue maternelle (en particulier par l'utilisation de la traduction).

3.2. Parcours B : L2 Français < L1 Roumain

Pour le parcours pédagogique illustratif où le français est L1 et le roumain L2, nous partons également de la culture métalinguistique de l'apprenant

(a) apte à choisir en français entre les prépositions : à, en, dans, avec, par, de, pour

(b) et à appliquer les règles de sélection, en roumain, dans la mesure où les différences fonctionnelles lui sont expliquées.

Le modèle de référence est inclus afin de montrer que la perspective psychomécanique n'exclut pas les extensions vers une perspective neuronale, et surtout cognitive, nous en avons une illustration avec Pierre Cadiot (*Les prépositions abstraites en français*), et particulièrement dans *Train et ses prépositions* (1997 : 215-225) où il opère avec cinq prédicats pour distinguer entre la préposition non référentielle *en* et les autres prépositions en fonction desquelles on peut interpréter la polysémie du mot régime, dans ce cas, du mot *train*. Cadiot part des prémisses suivantes:

(a) le choix de la bonne préposition dépend de la *polysémie du mot-régime*, dans ce cas la polysémie du mot ***train***;

(b) le prédicat introductif (verbe ou groupe verbal) est associé constamment avec une ou plusieurs prépositions mises en place;

(c) les prépositions déterminent également le choix d'un sens particulier du mot régime.

Les prédicats ont des propriétés sémantiques qui président le choix de la préposition et nous permettent de distinguer dans la polysémie du mot *train* cinq types sémantiques :

a) mode de transport: ***en***

b) type de transport: ***avec***

c) objet physique individualisé (espace clos): ***dans***

d) lieu-instrument (pour le transport en commun): ***par***

e) lieu-fonction: ***à***

L'espace ne nous permet d'insister que sur les trois premières prépositions, d'ailleurs les plus importantes en ce qui concerne le rapport avec les différences en roumain. A partir d'un corpus, ou plutôt d'un échantillonnage (voir l'annexe où nous reproduisons le corpus et son extension afin de réécrire les énoncés en fonction des critères d'acceptabilité / non acceptabilité) illustrant l'association des prédicats introducteurs à la préposition ou aux prépositions régissantes, Cadiot parvient aux conclusions suivantes :

3.2.1. La préposition ***en*** choisit dans la polysémie du mot *train* le sens « *mode de transport* », comme dans l'exemple 1:

(1) *Guy se rend à l'école en (0+ ?un +*le) train.*

Ainsi, sont inacceptables les positions où l'on a des déterminants:

(21) *Guy se rend à l'école en train (bondé + en mauvais état)*

et particulièrement, la position où l'on a un article défini:

(21: **Guy se rend à l'école en *le train,*

Par contre, la langue accepte bien des positions où au „*mode*” de transport on associe des distinctions typologiques où sous-typologiques (*train de nuit, train TGV*) et *train* fait partie des expressions figées comme dans l'exemple 22:

(22) *Guy se rend à l'école en (train de nuit + TGV)*

Dans l'inventaire des prédicats, celui de l'exemple 6 (le voyage *est prévu en train*) est le prédicat canonique pour *en*. Ce prédicat accomplit les conditions nécessaires pour avoir un complément *mode de transport*, donc *en* est la seule préposition pour ce prédicat.

En est ainsi **non-référentiel et absorbé par le verbe, fonctionnant dans un prédicat complexe** qui désigne un *mode de transport* tout comme *aller à pied, aller en voiture* etc.

3.2.2. La préposition ***dans*** met en évidence, dans la polysémie de « *train* », ***l'image d'un espace concret, d'un objet physique individualisé***, ce qui rend inacceptables des positions telles que:

(7): * le voyage est prévu dans (un + le) train

(23): * Guy est en train.

(26): * Guy vient dans le train

et acceptables celles-ci :

(12): J'ai rencontré Guy dans (un + le) train

(15): Guy monte dans (un + le) train.

(19): J'irai chercher Guy dans le train.

(24): Guy est dans le train

(25): Guy vient en train.

(27): Guy est venu dans le train (que tu connais).

Dans toutes les positions, l'acceptabilité est rapportée à l'aspect *déterminé, identifié, circonscrit*. Dans le cas du verbe *être*, c'est l'inférence qui fournit les conditions d'acceptabilité. Le verbe *être* codifie la *localisation* (position 24) et grâce à l'inférence déclenchée par le mot *train* autorise la notion de *mouvement* ou, selon Cadiot, de *transport*, ainsi que le confirment les exemples 23 et 24. Les verbes de mouvement, dans ce cas *venir* (les exemples 25, 26), codifient la notion de déplacement et permettent d'inférer l'idée de localisation (***être dans***) ; mais l'inférence ne fonctionne que dans la mesure où *train* réfère à un espace physique individualisé permettant une localisation comme dans (27), et non pas à un espace générique comme dans (26).

3.2.3. La meilleure illustration de la préposition ***avec*** est, selon Cadiot, l'exemple suivant:

(3): Guy se rend à l'école avec (*0 + *un +le) train.

Réécrit, cet exemple est considéré acceptable dans:

(3a) Guy se rend à l'école avec le train,

et comme presque inacceptable dans:

3(b) ?* Guy se rend à l'école avec un train.

De là une acceptabilité douteuse dans:

(8a) ?le voyage est prévu avec le train

et une phrase inacceptable :

(8b) *le voyage est prévu avec un train.

Avec cette préposition le prédicat codifie l'interprétation *type de transport*, hypothèse confirmée par le fait que la préposition **avec** ne peut pas codifier la localisation: [*Guy est avec le train.], ce qui rapproche la préposition **avec** de la préposition **en**. Mais dans (8), contrairement à (6), l'image du train est concrète. Quand *train* est introduit par **avec**, il n'est pas absorbé dans le prédicat, il reste autonome, ainsi que le prouve la présence obligatoire d'un déterminant.

Le déterminant défini sélectionne préférentiellement la valeur générique pour le mot-régime, ce qui rapproche **avec** de **en**, mais *en* n'a pas besoin d'être déterminé pour désigner un mode de transport. Par conséquent:

Avec est une préposition introductive pour « type de transport ».

En est une préposition introductive pour « mode de transport ».

La référence générique de la préposition **avec** introduit une typologie non-généralisable du nom-régime *train*. Le réseau référentiel où se construit la référence générique du régime de la préposition **avec** peut être locale, c'est-à-dire qu'il induit une typologie qui n'est pas généralisable.

(31) Guy se rend à l'école avec **le** train qui a les portes qui grincent.

Mais, s'il s'agit de qualifier le train et non d'en faire la typologie, l'emploi de la préposition **avec** est déconseillé :

(31a) ?* Guy se rend à l'école avec **un** train qui a les portes qui grincent.

3.2.4. Dans le modèle qui a servi pour les conclusions que nous venons de résumer plus haut, on retrouve donc les éléments de culture métalinguistique auxquels l'apprenant a accès grâce à sa qualité de locuteur natif, d'utilisateur du français L1. Le transfert des normes vers le roumain se fait par l'observation des continuités et des discontinuités fonctionnelles dans l'acte de la traduction. En soumettant les mêmes énoncés à des traductions successives, où l'apprenant doit décider jusqu'à l'acceptabilité des énoncés en L1 inclusivement, nous avons étendu le raisonnement concernant la norme de L1 vers L2. Le tableau comparatif ci-dessous réunit les solutions et les interprétations des apprenants/ traducteurs concernant la variante ou les variantes proposés en roumain

(1)	<i>Guy se rend à l'école en (0+ ?un +*le) train.</i>	* <i>Guy se duce la școală în (0 + indef + def) tren.</i>
(21)	* <i>Guy se rend à l'école en train (bondé + en mauvais état)</i>	?* <i>Guy se duce la școală în tren (supraaglomerat + în stare proastă).</i>
(21a)	* <i>Guy se rend à l'école en *le train.</i>	* <i>Guy se duce la școală în *trenul</i>
(22)	<i>Guy se rend à l'école en (train de nuit + TGV)</i>	?* <i>Guy se duce la școală în (tren de noapte + TGV).</i>

(23)	* <i>Guy est en train.</i>	<i>Guy este în tren.</i>
(7)	?* <i>le voyage a été prévu dans (un + le) train</i>	?* <i>S-a planificat o călătorie în (?indef + *def) tren.</i>
(26)	* <i>Guy vient dans le train</i>	<i>Guy vine în *trenul.</i>
(12)	<i>J'ai rencontré Guy dans (un + le) train</i>	<i>L-am întâlnit pe Guy în (indef + *def) tren.</i>
(15)	<i>Guy monte dans (un + le) train.</i>	<i>Guy urcă în (indef + *def) tren.</i>
(19)	<i>J'irai chercher Guy dans le train.</i>	<i>Mă (voi) duc(e) să-l caut pe Guy în (+*def) tren.</i>
(24)	<i>Guy est dans le train.</i>	<i>Guy este în (+*def) tren.</i>
(25)	<i>Guy vient en train.</i>	<i>Guy vine cu trenul.</i>
(27)	<i>Guy est venu dans le train (que tu connais).</i>	<i>Guy a venit în trenul pe care îl cunoști.</i>
(3)	<i>Guy se rend à l'école avec (*0 + ?un +le) train.</i>	<i>Guy se duce la școală cu (*0 + *indef + def) tren.</i>
(3a)	<i>Guy se rend à l'école avec le train.</i>	<i>Guy se duce la școală cu trenul.</i>
(3b)	?* <i>Guy se rend à l'école avec un train</i>	? <i>Guy se duce la școală cu un tren.</i>
(8a)	? <i>Le voyage a été prévu avec le train.</i>	<i>Călătoria se prevede să se facă cu trenul.</i>
(8b)	* <i>Le voyage a été prévu avec un train.</i>	#? <i>Călătoria a fost prevăzută cu un tren.</i>
(31)	<i>Guy se rend à l'école avec le train qui a les portes qui grincent.</i>	<i>Guy se duce la școală cu trenul care are ușile ce scârțâie.</i>
(31a)	?* <i>Guy se rend à l'école avec un train qui a les portes qui grincent.</i>	<i>Guy se duce la școală cu un tren care are ușile ce scârțâie.</i>

Les interprétations et les solutions ainsi proposées nous conduisent aux règles et suppositions suivantes quant à L2, qui indiquent dans quelle mesure s'est produit le transfert des compétences vers la langue cible. On remarque ainsi que:

- Dans les positions (1, 21, 21a, 22) où, en français, la préposition **en** opère la sélection '*mode de transport*', en roumain on a une faible occurrence de **în** (de l'acceptabilité douteuse, selon le corpus et/ou les traductions des étudiants, à l'inacceptabilité) et, par contre, une occurrence considérable de la préposition **cu** (dans les variantes de traduction faites par les étudiants, pour les positions mises en discussion).
- Dans la position 7, inacceptable pour le français car le prédicat introducteur réclame un complément '*mode de transport*' et la préposition induit l'idée d'*objet physique individualisé*, le roumain préfère la préposition **cu** (en français = ?avec), correspondant en français à *type de transport*.
- La position 25, où **en** induit l'interprétation *mode de transport* en français, semble acceptable pour l'interprétation *type de transport* en roumain.

- d. La position 23, inacceptable en français pour **en** (*mode de transport*), est acceptée en roumain en tant que résultat de l'inférence [localisation et déplacement].
- e. En ce qui concerne les énoncés (26) et (15) la tendance (on dirait typique pour l'étudiant français) de transposer en roumain le nom avec article défini (*le train*) par *trenul* sans expansion (*de noapte, supraaglomerat: de nuit, surchargé, etc.*) produit un énoncé inacceptable en roumain. Exception faite de la situation où l'on choisit **cu**, non-référentiel, peut-être même une expression figée (*călătorie cu trenul/ voyage en train*) ou absorbée par le mot thème (*voyage*). Même observation pour les positions (12), (15), (19), (24) en ce qui concerne le caractère inacceptable en roumain de la séquence *train* + art. déf., mais sans expansion.
- f. Si **en** (*mode de transport*), dans (25) a conduit en roumain à l'interprétation *objet physique individualisé*, les positions contenant la préposition française *dans* correspondent dans la plupart des cas, (12), (15), (19), (24), à **în** en roumain (*objet physique individualisé*). La position 27 fait exception en ce qui concerne la traduction de la préposition **dans**. Les apprenants ont eu à choisir entre (*în*) et (*cu*), ils ont préféré le mot **cu**, à savoir *type de transport* et peut-être plus : une valeur supplémentaire assignée à la préposition *cu* permettant l'interprétation *mode de transport*.
- g. Les positions (3) et (31) sont équivalentes en roumain et en français. Leurs variantes détaillent la restriction, la même en roumain et français, à savoir (+ article déf), en 3(a), mais moins sévère en roumain en ce qui concerne (+indéfini); (3b: en français entre acceptabilité douteuse et inacceptabilité). Alors que la variante de 31, c'est-à-dire 31a, se situe, en français, entre l'acceptabilité douteuse et l'inacceptabilité à cause de la marque (+indéf), en roumain cette même marque ne rend pas la phrase inacceptable.
- h. 8(a) et 8(b) nous obligent à réévaluer l'ensemble de la typologie sémantique correspondant à ces trois prépositions mises en discussion et ayant comme point de départ les énoncés qui impliquent la préposition **cu**. En français, **avec** induit le sémantisme *type de transport*. Son équivalent roumain a-t-il le même sémantisme?

Une réponse peut être donnée à partir de la considération suivante:

- (a) Alors qu'en français il y a **en** et **dans**, en roumain on a seulement **în**. L'inventaire réduit de prépositions en roumain ne conforte pas **în** pour une interprétation *mode de transport*.
- (b) La préposition **în** ne se déplace pas dans le cadre de la typologie de la position *objet physique individualisé* à la position *mode de transport*.

En tenant compte du micro corpus constitué par les traductions des apprenants, on pourrait conclure que:

a) soit en roumain les cinq types sémantiques sont réduits à quatre, suite à la fusion des types *mode de transport* et *objet physique individualisé*,

b) soit en roumain une autre préposition, à savoir **cu** (*avec*), connaît une valorisation pour *mode de transport*, sans être moins importante pour l'interprétation *type de transport*.

Quant au français, Cadiot reconnaît la similitude entre *avec* et *en*.

En roumain, la préposition **cu**, au moins dans ***călătoresc cu trenul (je voyage en train)***, peut être considérée, avec les termes de Cadiot, comme *non-référentielle* et *absorbée* dans le verbe avec lequel il forme un prédicat complexe.

4. Conclusion

Dans les réflexions que nous avons proposées, nous avons voulu montrer qu'il est important, pour l'apprentissage de la grammaire des langues étrangères, de prendre comme point de départ les stratégies d'acquisition et le métalangage acquis en langue maternelle. Pour cela, nous nous sommes référés aux relations entre les concepts de « langue » et de « discours » de la psychomécanique du langage de Gustave Guillaume. Sur le plan didactique, nous avons intégré cette approche théorique à des parcours didactiques de conceptualisation qui permettent aux apprenants d'être placés dans une situation d'apprentissage isomorphe à celle de l'acquisition en langue maternelle et de réinvestir leurs stratégies d'apprentissage habituelles. Nous avons appliqué cette démarche à l'apprentissage de l'italien et du roumain comme langues étrangères pour des apprenants francophones. Nous avons donné des exemples en italien pour l'apprentissage des prépositions *di* et *da* qui se traduisent en français uniquement par « de » et en roumain pour le choix des prépositions et expressions correspondant aux prépositions françaises « à, en, dans, avec ». Les deux parcours pédagogiques proposés montrent qu'il est possible d'intégrer une réflexion contrastive dans l'apprentissage de la grammaire en L2 où il est aisé de réinvestir les stratégies d'apprentissage en langue maternelle et donc de faire appel à ce que l'on appellera plus généralement « la culture d'apprentissage ». Ce type d'approche est non seulement applicable dans un contexte didactique de langues voisines comme les trois langues romanes que nous avons choisies mais aussi à des langues appartenant à d'autres typologies où les correspondances catégorielles sont plus distantes. Il devrait permettre de renforcer les structures grammaticales et accélérer leur systématisation et leur réemploi. Notre démarche pédagogique ne va nullement à l'encontre des approches communicatives qui mettent en avant l'apprentissage des compétences de communication mais se proposent d'y intégrer la « culture métalinguistique » de l'apprenant en lui proposant un parcours contrastif – et de réflexion – sur la grammaire de L2.

ANNEXES:

Annexe 1: Corpus Cadiot

- (1) *Guy se rend à l'école en (0 + ? un + *le) train.*
 (2) *Guy se rend à l'école dans (*0 + un + le) train.*
 (3) *Guy se rend à l'école avec (*0 + ?un + le) train. /*
 (3a) *Guy se rend à l'école avec le train. /*
 (3b) *?* Guy se rend à l'école avec un train.*
 (4) *Guy se rend à l'école par (?0 + *un + le) train.*
 (5) **Guy se rend à l'école au train.*
 (6) *Le voyage a été prévu en (0 + ?un + *le) train.*
 (7) *?* Le voyage a été prévu dans (un + le) train.*
 (8) *? Le voyage a été prévu avec le train. /*
 (8a) *?Le voyage est prévu avec le train. /*
 (8b) **Le voyage est prévu avec un train.*
 (9) ** Le voyage a été prévu avec un train.*
 (10) *? Le voyage a été prévu par (le +un) train.*
 (11) *? Le voyage a été prévu par train.*
 (12) *J'ai rencontré Guy dans (un + le) train.*
 (13) *??J'ai rencontré Guy en train.*
 (14) *J'ai rencontré Guy au train.*
 (15) *Guy monte dans (un + le) train.*
 (16) *? Guy monte en train.*
 (17) **Guy monte au train.*
 (18) *J'irai chercher Guy au train.*
 (19) *? J'irai chercher Guy dans le train.*
 (20) *J'irai chercher Guy par (?0+ ?le + *un) train.*
 (21) *Guy se rend à l'école en train (bondé + en mauvais état). /*
 (21a) **Guy se rend à l'école en *le train.*
 (22) *Guy se rend à l'école en (train de nuit + TGV).*
 (23) ** Guy est en train.*
 (24) *Guy est dans le train.*
 (25) *Guy vient en train.*
 (26) ** Guy vient dans le train.*
 (27) *Guy est venu dans le train (que tu connais).*
 (31) *Guy se rend à l'école avec **le** train qui a les portes qui grincent.*
 (31a) *?* Guy se rend à l'école avec **un** train qui a les portes qui grincent.*

Annexe 2:

Pour la lecture des exemples :

? = occurrence d'acceptabilité douteuse

?? = occurrence d'acceptabilité extrêmement douteuse

* = occurrence non acceptable

Les valeurs entre parenthèses doivent être lues comme des possibilités de sélection, par exemple:

L-am întâlnit pe Guy î (0 + ?indef + *def) tren. =

L-am întâlnit pe Guy (0:) î tren / (indef:) îtr-un tren / (def:) î trenul.

BIBLIOGRAPHIE

- Actes du XIII^e colloque de l'AIPL - Association Internationale de psychomécanique du Langage, Naples 20-22 juin 2012, *Perspectives psychomécaniques sur le langage et son acquisition*, Arad University Press, 2014.
- Azoulay-Vicente, Avigail, *Les tours comportant l'expression de + adjectif*, Droz, Genève, 1985.
- Berthonneau A.-M., et P. Cadio (coords), *Les prépositions, méthodes d'analyse*, Presses de l'Université de Lille 3, 1993.
- Boone A. & Joly A., *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Cadiot, Pierre, *Les prepositions abstraites en français*, Paris, Éditions Armand Colin/Masson, 1997.
- Cervoni, Jean, *La préposition : étude sémantique et pragmatique*, Éd. Duculot, Paris, 1991.
- Conseil de l'Europe C.E., *Un cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*, Didier, Paris, 2001.
- Coste D. et al., *Un Niveau-Seuil*, Conseil de l'Europe (Strasbourg), Paris, Hatier-Didier, 1976.
- Dardano M. & Trifone P., *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2001.
- De Boer, Cornelis de, *Essai sur la syntaxe moderne de la préposition en français et en italien*, Éd. H. Champion, Paris, 1926.
- Grevisse, Maurice *Quelle préposition ?*, Éd. De Boeck-Duculot, Bruxelles, 4e édition 2ème tirage 2003.
- Guillaume G., *Leçons de linguistique 1943-44*, série A, volume 10, « Esquisse d'une grammaire descriptive de la langue française (II) », Presses Universitaires de Lille; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991.
- Guillaume G., *Principes de linguistique théorique*, Paris, Klincksieck ; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1973.

- Hales, Elvira, „Un studiu sintactic și semantic al prepozițiilor în limba română”, in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai series Philologia*, 1, Cluj-Napoca, 1972.
- Irimia, D., *Gramatica limbii române*, Ed. Polirom, Iași, 1997.
- Mardale, Alexandru, *Les prépositions fonctionnelles du roumain: études comparatives sur le marquage casuel*, Paris, L'Harmattan, DL, 2009.
- Melis, Ludo, *La préposition en français*, Gap : Ophrys, DL, 2003.
- Pană Dindelegan, G. (coord.), *Dinamica limbii, dinamica interpretării*, Editura Universității, București, 2008.
- Serianni L., *Grammatica italiana: italiano commune e lingua letteraria*, UTET Torino Università, 2006.
- Țibrian, Constantin, *Prepozițiile și locuțiunile prepoziționale*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2010.
- Van Ek, J.A., *Systems Development in Adult Learning. The Threshold Level in a European Unit/Credit System for Modern Language Learning by Adults*, Strasbourg, Council of Europe Press, 1975.
- Van Ek, J.A., *The Threshold Level for Modern Language Learning in Schools*, Strasbourg, (Council of Europe), Longman, 1976.

EIGHT REASONS TO ATTEND AN ACADEMIC WRITING COURSE. THE IMPACT OF ACADEMIC WRITING COURSES ON PARTICIPANTS

SONIA PAVLENKO¹, CRISTINA BOJAN²

ABSTRACT. *Eight Reasons to Attend an Academic Writing Course. The Impact of Academic Writing Courses on Participants.* Drawing on the available literature, the paper identifies the “uses” of academic writing courses for all types of potential participants answering the question: “*Why should you attend an Academic Writing (AW) Course?*” Eight major answers were identified. These are then structured in a table with four vertical columns that are organised along an AW-skills-development axis, ranging from “public” to “individual”, emphasising the “individual” aspect of the skill acquisition process. This, in turn, highlights the fact that the focus of any academic writing course should be on the specific needs of the individual participant. A possible application for the results as well as future research are also suggested.

Key words: *academic writing, impact of courses, participants, development of academic writing skills.*

REZUMAT. *Opt motive ca să participi la un curs de scriere academică. Impactul cursurilor de scriere academică asupra participanților.* Pornind de la resursele bibliografice existente, articolul identifică “utilitatea” cursurilor de scriere academică pentru toate tipurile de potențiali participanți, oferind un răspuns la întrebarea: “De ce ar trebui să participi la un curs de scriere academică?” Opt răspunsuri principale au fost identificate. Acestea sunt apoi structurate într-un tabel cu patru coloane verticale organizate pe o axă a dezvoltării deprinderilor de scriere academică, axă cu polii „public” și „individual”, reliefând aspectul „individual” al procesului de dezvoltare de deprinderi. Acest lucru subliniază faptul că orice curs de scriere academică ar trebui să se orienteze către nevoile specifice ale participantului. Sunt sugerate o posibilă aplicație a acestor rezultate precum și posibile extinderi viitoare ale cercetării.

Cuvinte cheie: *scriere academică, impactul cursurilor, participanți, dezvoltarea deprinderilor de scriere academică.*

¹ PhD, Researcher at the Centre for University Development and Quality Management, Babeş-Bolyai University and member of the OPEN-RES project. Her research interests include higher education policy and academic writing in English. E-mail: sonia.pavlenko@ubbcluj.ro.

² PhD, Assistant Lecturer, Head of the Department of European Studies in German Language, Faculty of European Studies, Babeş-Bolyai University and member of the OPEN-RES project. Her research interests include higher education policy and academic writing in German. E-mail: bojanc@euro.ubbcluj.ro

1. Introduction

Good writing skills used to be mostly associated with creative writing courses and with literature or journalism-related degrees and professions. However, in today's academic world, writing skills may often be a basic requirement for any successful academic, researcher or even graduate student. From a scholarly point of view, academic writing is a rather new, emerging field. Nevertheless, higher education institutions across the globe are increasingly aware of its importance and, even more, of its "effects" on measurable outputs (in terms of research publication metrics and the way this is translated into ranking positions, international visibility, funding accessed and more).

Zhu (2004: 29-30) advocates for the fact that students starting to work in research domains need a "specialised literacy" that translates to academic writing skills in their respective disciplines. We argue that students and not only (newer researchers, novice academics, and others as well) also need a set of transdisciplinary writing skills in order to become successful in any career they might pursue, be it in a higher education environment or elsewhere.

English seems to be the currently predominant lingua franca of academe; despite controversy surrounding its rise (Salomone, 2013), dominance (Shaw, 2013) or possible future (Wildavsky, 2010), it seems to still be the "language of choice for many international scholarly journals" (Genc & Bada, 2010: 142). Consequently, English may be considered to be one of the most important tools both in the academic and professional fields (Genc & Bada, 2010: 145).

This paper sets out to investigate the effects (English) academic writing courses could have on those attending them, as identified from the available literature. Academic writing courses have obvious benefits for the participants, but these have not been studied yet in a systematic manner, nor from a wider, global perspective. Most research has focused on individual, specific effects and/or benefits, and not on the global impact such courses have on the students. Attempting an integrated perspective, this paper aims not only to identify these effects, but also to organise them into a coherent paradigm. The overarching question this paper attempts to answer is "Why should you attend an academic writing course?", aiming at identifying the benefits that could, on the one hand, motivate the potential participants to attend such a course, while, on the other, prove the use of this course to those at the various levels of the decision-making structures in a university. Moreover, on the basis of the organisation of the effects, we suggested a possible visual representation of the academic writing processes, which focuses the attention at the level of the individual participant. This approach could, in turn, be useful both to the trainers teaching the academic writing courses as well as to the participants in evaluating their (own) training needs.

2. Research question

The global, overall effects of an academic writing course on the participants have not been extensively studied to date. This paper sets out to identify and bring together under a single framework the various effects recorded by previous research on academic writing courses taught in English, offering a possible/tentative organization of these in relationship to the individual research domains, as well as to the different types of academic writing identified in the course of research.

3. Method

In order to identify articles that referred to possible effects of academic writing courses, we ran two queries on two separate databases. First, we ran a query on Web of Science with the phrase “academic writing” and we selected the articles describing interventions in the field of academic writing (i.e. studies that measured both an initial and a final level of skills in the studied subjects). Because the number of articles identified was very low (less than 10), we ran a second query in Scopus with the search terms “academic writing” and “course” for the time period 2008 - 2013. Out of the initial 182 results, we selected the articles that mentioned specific effects identified, that were written in language we could read (English and Spanish, in this case) and that we could access through our university’s institutional subscription to databases. This second search yielded a number of 14 relevant articles.

4. Results and discussion

We grouped the effects/results identified under the following eight broad points, each representing an individual class of effects, with a minimum of overlapping. We phrased these in the form of answers to the question: ***“Why should you attend an Academic Writing Course?”***

(4.1.) An academic writing (AW) course helps you find your own path, your own identity, and / or own voice in your respective research field.

(4.1.1.) Lee & Boud (2003:198) found that the use of writing groups in teaching academic writing “clearly worked to reposition participants as active scholarly writers within a peer-learning framework. They have served to build mutuality and break down boundaries between specialisms [...]. They have functioned to equip members with resources for making realistic decisions about their careers as researchers and for fostering collaboration with colleagues.” This, in turn, could foster the building of Peirce’s “communities of inquiry” (for a more detailed discussion of this, please see Pardales & Girod, 2006).

(4.1.2.) Starting from the framework developed by Richardson (2000), Gloria Park validates successfully the idea that “writing is a way of <knowing>, a method of discovery and analysis”, where “students see writing as a method of enquiry and not a final product.” (Park, 2013)

(4.1.3.) Dontcheba-Navratilova bases her research on the premises that “non-native speaker striving to be socialised in target academic discourse communities deal with variation in meaning and organisation of academic texts across fields, languages and cultures”, thus recognising the importance of academic writing training in achieving integration in a domain-specific academic group. (Dontcheva-Navratilova, 2013)

(4.1.4.) Stacey (2009) explores as well the manner in which auctorial identity is constructed through academic writing, considering the difficulties students writing in English as an additional language might face.

Overall, academic writing contribute to the socialisation of the researcher in the field, helping him/her find his/her own way of engaging the field and also interacting and communicating both within and outside their own field.

(4.2.) *An AW course makes “tacit knowledge” explicit and overt, so that participants could become explicitly aware of the often-called “secrets of academic writing”.*

(4.2.1.) Elton (2010: 151) posits that “the rules [of AW] are largely tacit, i.e. they are not explicitly expressed and expressing them explicitly can have serious effects on good disciplinary writing” allowing the researcher to acquire the “speak” of the discipline at the same time with the rules of writing academically in English (be it their first or second or foreign language). Writing becomes thus an essential tool for learning (p. 154). Developing academic writing skills could foster explicitness and concreteness in the research fields; moreover, an overt “book of writing practices” might boost not only the confidence of the writer, but also the quality of the resulting academic text meant to be made public.

(4.2.2.) Renck Jalongo, Boyer & Ebbeck (2014: 249) argue that “we can no longer afford to rely on tacit knowledge as the major mechanism for acquiring the competence and the dispositions associated with successful publication in scholarly outlets.”

(4.2.3.) Furthermore, the “academic literacy” practices of students can be developed, as found by Bharuthram & McKenna’s study (2006), in which they used a writer-respondent intervention aimed at drawing students’ attention to and making them explicitly aware of the specific norms of academic texts.

(4.2.4.) Moreover, tacit knowledge may become explicit at the level of each genre. For example, Nathan's study (2013: 59) includes, among others, a "check list" for writing a business case report (quoting Maufetter-Leenders et al, 1997: 109), which includes: title page, table of contents, executive summary, issue statement, data analysis, alternative analysis, recommendations, action and implementation plan and exhibits.

(4.2.5.) Additionally, academic writing offers explicit, clear rules for writing a text belonging to a specific genre, be it a book review, a journal article or an expose. More specifically, for instance, after attending an AW course, a participant is able to use bibliographical references adequately for writing a literature review. Bitchener & Turner (2011) found that, after a course addressing the writing of a specific genre, i.e. the literature review, the students' performance improved both on short term (immediately after the course) as well as on longer term across all the seven criteria used to assess this specific genre, namely: appropriate opening, strategic function of statements, coherence achieved, cohesion achieved, correct referencing, extract paraphrased and move 2 (i.e. further research) provided. Participants in other courses developed their business-case report writing skills (Nathan, 2013) or were able to become more genre-aware, i.e. they are aware of and capable of following the conventions governing specific genres (Kuteeva, 2013), or wrote improved summaries of articles, cover letters, letters of application and curricula vitae (Bharuthram & McKenna, 2006).

(4.2.6.) Another study (Kuteeva, 2013) comparing genre-awareness among students in four academic fields (archaeology, history, literature, and media studies) found that not all students were able to "connect genre features to purpose, audience and disciplinary practices and to understand the reasons behind writers' rhetorical choices", suggesting the conclusion that an explicit stating of the tacit knowledge in each field and for each genre might be beneficial for student-writers. Students in this study were identified as employing one of the two approaches, namely either a descriptive approach or an analytical approach when they were presented with a genre-analysis task. This further highlights the need for a "socialisation" of students in the practices of the field they are studying, and not only by clearly stating tacit knowledge and not-obvious *modi operandi*, but also by actively building a sense of belonging to a community of learning and a community of practice. This echoes as well the afore-mentioned "community of inquiry", which can also extend into the next point.

(4.3.) *An AW course fosters the building of / belonging to a learning community, not just a community of practice or a community of inquiry, expanding thus on the areas in which the researcher is being socialised.*

Parker's study (2009) "reports on the findings of a community learning approach to doctoral education involving scholarly writing groups. [...] The research evaluated the impact of the teaching intervention on students' perceptions of the community learning experience, their knowledge of scholarly writing and their attitudes towards writing." She found that a majority of the participants agreed with the following statements at the end of the programme: (i) "I am more confident with scholarly writing. (ii) I have more enthusiasm for scholarly writing. (iii) I better understand what it is to be a scholarly writer. (iv) I have more knowledge of the features of good scholarly writing." (p. 49).

Thus, the newer researcher belonging to a learning community has increased confidence, more enthusiasm, a better understanding and more knowledge about their field and the way in which one communicates (new) knowledge within it.

(4.4.) *An academic writing course develops the participants' critical thinking abilities.* McKinley's study (2013) explored the extent in which the critical thinking abilities of Japanese students enrolled in an English as a Foreign Language Academic Writing were developed, linking the two together.

(4.5.) *An academic writing course makes the participant aware of the various manners of argumentation.* For example, North's paper (2005) starts from the hypothesis according to which "students' writing is shaped by their disciplinary background" (p. 517) and finds that communication skills are transferable across disciplinary contexts and argues for the need to differentiate between the aspects of writing which are generalisable (thus transferable across disciplines) and which are discipline-specific. (p. 531)

(4.6.) *An academic writing course "reveals" the "secrets" of academic writing, by explaining the "how to" details of the process* (provided one assumes the process-oriented view on academic writing). Issues such as ethics and plagiarism (Divan, Bowman & Seabourne, 2013), citing and paraphrasing (Hirvela & Du, 2013) or using resources such as corpora (Charles, 2012 and 2014, Castro Azuara & Sanchez Camargo, 2013) in academic writing offer the tools a novice writer needs, alongside clarifying the potentially covert practices of writing academically in English.

(4.7.) *An academic writing course details the characteristics and the stages of writing an academic text, approaching issues such as clarity* (Harvey, 2008), organisation of ideas or the particular characteristics of a certain genre (as mentioned above). Namely, after attending an academic writing course, one does not only write better, but is able to organise his or her ideas better and express them in a more adequate manner.

(4.8.) Last but not least, *academic writing courses have an impact on writing abilities pertaining more to an individual level.* For instance, an academic writing course may have a positive impact on the way a person related to and engages with writing (Murray, 2013) (including here attitudes towards writing: the *how* and *why* we are writing), on writing experience (Torrance, Thomas & Robinson, 1992), behaviours and habits (Hartley & Knapper, 1984), on the views regarding the importance and nature of academic writing (Zhu, 2004), on writing styles and potentially on other, not yet explored, aspects. Academic writing skills are useful as well outside academic-writing context, as they have proven to be highly transferable (James, 2014), mainly but not only among related research fields, but also in many other various aspects of one's life. "Academic writing largely entails the transfer of general writing skills to different contexts" (Zhu, 2004: 37)

Perpignan, Rubin & Katznelson (2007) investigate the perception of students after attending an academic writing course on the benefits of attending it, calling them "by-products"; They structure them under the following 9 categories (p. 169): other skills, thinking skills (including critical thinking, thinking in English, organizing thoughts), affective (either positive or negative), awareness of the meaning of writing, broadening of knowledge base, behaviour in a professional context, learning the meaning of learning, social interaction, and creativity [in writing] (either gain or loss of it). We believe that these categories overlap to a certain extent with our proposed list; nevertheless, drawing on more than just one study, our list is more extensive, offering a broader spectrum of possible "effects" of an academic writing course.

Academic writing should thus be not only a skill that allows one to function in one's respective field, but also, at the same time, a transferable skill that one can use across fields and activities. Furthermore, "writing [is seen] as a starting point [...] of the research process, and hence [...] fostering academic writing is a useful place to do research development work" (Lee & Boud, 2003).

In an effort to organise the "effects" identified, we aggregated them under four major categories, as presented in Table 1. In order to describe in a clearer manner these categories, we should define first the term "academic writing". The term may be understood at the same time as a process, a product (the result of the process), a skill or a text addressed to a specific target audience.

When seen as a process, academic writing may take one of the following forms: (i) a linguistic process, which focuses on the most minute details of the manner in which meaning is being constructed (ii) a scientific/logical process that organises knowledge in the shape of a text with a logical sequence, following at the same time specific standards, (iii) a rhetorical process, which approaches the manner in which arguments are constructed or conclusions are demonstrated or

(iv) a manner of “translating”/transferring the results of research into communicable knowledge. Rotzoll (2008: 1) suggests a series of standards connected to the AW seen as a process, namely: it has to be correct, clear, complete, objective (to the extent in which it is verifiable), must be trustworthy, transparent, valid (i.e. it pursues the research question in a coherent manner), must be based on a theoretical framework, must have adequate methods, must bring something new, to use clear concepts and to have intellectual probity.

Academic writing seen as a product or a result is often associated with the reading and understanding on academic texts (and consequently in this case attention is focused on the text form and on the manner in which the various style and grammar elements are used).

Academic writing defined as addressed to a specific audience is an integral part of a community of practice, one that communicated the existing and/or new knowledge in a specific manner. In order to belong to such a community, an author must follow a series of standards including objectivity, data accuracy, rigour and analysis (Canagarajah, 2002: 50 – 52).

When seen as a skill, academic writing is often placed in the same category with other similar skills, such as critical thinking, oral presentations, medial literacy and others. As a skill, academic writing contributes directly to the employability of the (future) graduate, young researcher or even newer academic.

Moreover, Kruse (2003:23-27) further associates with academic writing three specific sets of requirements, namely the requirements of knowledge, linguistic requirements and communication requirements, which set academic texts apart from any other types of texts.

All these perspective on academic writing can be, in turn, identified in the articles we selected for investigating the research question of this article. We argue that it is most important to use these to become aware of the complexity of the academic writing concept in order to be able to understand it in a most clear manner.

Starting from the effects identified, we attempted to organised them by developing a table organised on four vertical columns and one horizontal axis (that we call the academic writing skills development axis), ranging from the individual to the public. “Public” is connected to the visible effects of the AW skills, such as publishing, research, socialisation in the field, belonging to a community of practice, while “individual” pertains to the actual person, to the more private side of writing, which deals with attitude, motivation, personal style of writing, all these being reflected both in the writing process as well as in its end results/finite products. The effects themselves are mentioned in brief, as they have been detailed above.

The column “Specific AW” includes two aspects from AW’s definition, namely AW seen as a product and AW as belonging to a community of practice. Specific AW, present especially in individual research fields, is oriented towards the product of the writing activity, namely papers, books, publishing, quantifying of the research results within the research community and more.

The General AW column, which echoes the writing across the curriculum approach, focuses on the development of the skill of academic writing and, at the same time, includes the “AW as a skill” perspective.

The AW Process column includes the process-oriented approach of the AW definition, being present both in the writing in the disciplines as well as in writing across the curriculum approaches of AW.

Finally, what we included in the AW Individual are most often associated and even included in the perspective of AW seen as a process. However, we believe that it is a relevant category for understanding and practicing of AW and deserves its own distinct category.

Then there are a number of effects that have a dual subordination, belonging to two categories at the same time. We included them in distinctive cells of the table.

Table 1.

The uses of an academic writing course

	public	individual	
Specific AW	AWG – WAC	AW Process	Individual AW
writing group used as a research strategy / method validation (Lee & Boud, 2003)	English proficiency, general performance, reading skills (Parkinson, Jackson, Kirkwood & Padayachee, 2007)	steps to follow, the effects the process might have (Hartley & Knapper, 1984), (Lloyd, 2007) (Torrance, Thomas & Robinson, 1992)	individual skills (Parker, 2009) attitude towards writing (Hartley & Knapper, 1984, Lloyd, 2007, Torrance, Thomas & Robinson, 1992)
contributes to the development of learning communities for PhD students (Parker, 2009), i.e. a community of practice and discourse	finding your own voice in the field, developing one’s auctorial presence (Lee & Boud, 2003, Park, 2013 and Stacey, 2009)	characteristics and stages of writing of a text (process-oriented approach) - (Lloyd, 2007, Bitchener & Turner, 2011 Nathan, 2013, Bharuthram & McKenna, 2006)	writing-related behaviour / habit (Hartley & Knapper, 1984)
development of the researcher’s identity (Lee & Boud, 2003)	transferable skills (James, 2014) how to avoid plagiarism/how to write ethically	clarity and organisation of ideas (Harvey, 2008)	writing style(s) (Sword, 2009) academic literacy (Bharuthram & McKenna, 2006)

	(Divan, Bowman & Seabourne, 2013) how to cite correctly/ how to produce standard-adequate text, how to paraphrase correctly (Hirvela & Du, 2013)		
becoming aware of the various manners of building an argument (North, 2005) critical thinking (McKinley, 2013) making tacit knowledge explicit (Elton, 2010) writing genre-adequate texts (Kuteeva, 2013) writing genre-specific texts (lit review, business case reports, etc.) (Bitchener & Turner, 2011) using a corpus (Charles, 2012 and 2014)		how and why we are writing (Torrance, Thomas & Robinson, 1992)	

Organising the effects of AW courses on the AW skill development axis allows for a global, general perspective on the AW concept. Figure 1 presents the correlations between the traditional sub-categories present in the field of AW. According to the specific purpose, one can differentiate between two major types of AW, namely General AW (or WAC) and Specific AW (or WID). The general one focuses on developing the basic AW skills, while the specific one is focused towards specific research fields or even fields of activity (for those holding jobs outside academia).

We suggest that at the centre of the figure lies Individual AW, as this is the element on which the success of learning AW depends, being at the same time the source and the sum of premises for the development of the AW skill. The arrows originating at the centre of the figure and going towards the specific research fields represent at the same time the process and the transferable skill, as these both start from individual premises, while the arrows between the fields also suggest the transferability of skills, even though this transferability is potentially limited and functions best only between related fields. The arrows going from the individual centre to the external, even public, fields of research can also be interpreted as stages of skills development during the academic writing courses, allowing the evaluation of skill acquisition and even of skill mastery to be carried out on this very axis/arrow.

From this standpoint, evaluating the participants of an AW course at entry-point become more important, as it allows the skill development process to better adapts to the individual writing needs and abilities. This evaluation should

include as many aspects relevant for the course as possible, among which motivation, attitude towards writing, writing habits, identifying and becoming aware of writing blocks, and last but not least a minimum level of language competency (if English is not the native language of the course participants).

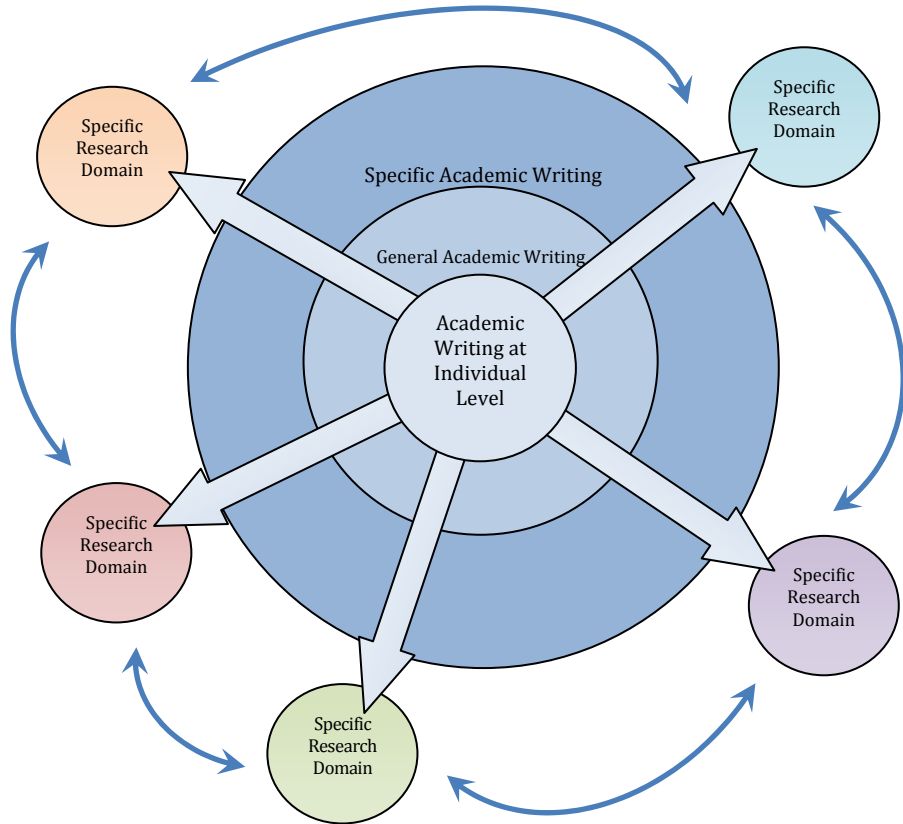


Figure 1: The dynamics of academic writing skills

5. Conclusions

Drawing on the available literature, this paper identified the “uses” of an academic writing course for all potential participant categories (not only students, be them undergraduates or graduates, but also newer researchers and junior academics), answering the question: ***“Why should you attend an Academic Writing Course?”*** We identified 8 major answers:

(5.1.) An academic writing (AW) course helps you find your own path, your own identity, and / or own voice in your respective research field.

(5.2.) An AW course makes “tacit knowledge” explicit and overt, so that participants can become explicitly aware of the often-called “secrets of academic writing”.

(5.3.) An AW course fosters the building of / belonging to a learning community, not just a community of practice or a community of inquiry, expanding thus on the areas in which the researcher is being socialised.

(5.4.) An academic writing course develops the participants’ critical thinking abilities.

(5.5.) An academic writing course makes the participant aware of the various manners of argumentation.

(5.6.) An academic writing course “reveals” the “secrets” of academic writing, by explaining the “how to” details of the process.

(5.7.) An academic writing course details the characteristics and the stages of writing an academic text.

(5.8.) Academic writing courses have an impact on writing abilities pertaining more to an individual level.

Next we structured the identified effects in a table with four vertical columns that are organised along an AW skills development axis, ranging from “public” to “individual”, emphasising the “individual” aspect of the skill acquisition process, which, in our view, lies at the heart, in the very centre, of the entire skill development process. This, in turn, highlights the fact that the focus of any academic writing course should be on the specific needs of the individual, and thus any course should start with a needs’ assessment. The results of this assessment would help both the trainer and the participants to achieve better end-results after completing the course.

Future research could investigate the global impact of an academic writing course, taking into consideration all the characteristics identified above, at the same time, (and not just one or only a few of them), measuring participants’ needs before the start of the course, as well as measuring the degree of development of their individual skills both before the course and after the completion of the course.

6. Acknowledgements

This work was possible with the financial support of the Executive Unit for Financing Higher Education, Research, Development and Innovation through the project Open School for Academic Self-improvement. Research, Academic Writing and Career Management (PN-II-PC-CA-2011-3.1-0682 212/2.07.2012).

BIBLIOGRAPHY

- Bharuthram, S. & McKenna, S. (2006, October). A writer-respondent intervention as a means of developing academic literacy. *Teaching in Higher Education*, 11(4), 495-507.
- Bitchener, J. & Turner, E. (2011). Assessing the effectiveness of one approach to the teaching of thematic unit construction of literature reviews. *Assessing Writing*, 16, 123-136.
- Canagarajah, A. (2002). *A Geopolitics of Academic Writing*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- Castro Azuara, M.C. & Sanchez Camargo, M. (2013). La expresion de opinion en textos academicos escritos por estudiantes universitarios. *Revista Mexicana de Investigacion Educativa*, 18(57), 483-506.
- Charles, M. (2012). 'Proper vocabulary and juicy collocations': EAP students evaluate do-it-yourself corpus-building. *English for Specific Purposes*, 31, 93-102.
- Charles, M. (2014). Getting the corpus habit: EAP students' long-term use of personal corpora. *English for Specific Purposes*, 35, 30 - 40.
- Divan, A., Bowman, M. & Seabourne, A. (2013). Reducing unintentional plagiarism amongst international students in the biological sciences: An embedded academic writing development programme. *Journal of Further and Higher Education*, 1-23.
- Dontcheva-Navratilova, O. (2013). Lexical Bundles indicating Authorial Presence: A cross-cultural analysis of novice Czech and German writers' academic discourse. *Discourse and Interaction*, 6(1), 7-24.
- Elton, L. (2010). Academic writing and tacit knowledge. *Teaching in Higher Education*, 15(2), 151-160.
- Genc, B. & Bada, E. (2010, September). English as a World Language in Academic Writing. *The Reading Matrix*, 10(2), 142-151.
- Hartley, J. & Knapper, C. K. (1984). Academics and their Writing. *Studies in Higher Education*, 9(2), 151-167.
- Harvey, J. (2008, June). Bridging the Gap. The Intellectual and Perceptual Skills for Better Academic Writing. *Teaching Philosophy*, 31(2), 151-159.
- Hirvela, A. & Du, Q. (2013). "Why am I paraphrasing?": Undergraduate ESL writers' engagement with source-based academic writing and reading. *Journal of English for Academic Purposes*, 12, 87-98.
- James, M.A. (2014). Learning transfer in English-for-academic-purposes contexts: A systematic review of research. *Journal of English for Academic Purposes*, 14, 1-13.
- Kruse, O. (2003). Getting started: Academic Writing in the First Year of a University Education. In L. Bjork, G. Brauer, L. Rienecker & P. Stray Jorgensen (Eds.), *Teaching Academic Writing in European Higher Education* (pp. 23-27). Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.

- Kuteeva, M. (2013). Graduate learners' approaches to genre-analysis tasks: Variations across and within four disciplines. *English for Specific Purposes*, 32, 84-96.
- Lee, A. & Boud, D. (2003). Writing Groups, Change and Academic Identity: Research Development as Local Practice. *Studies in Higher Education*, 28(2), 187-200.
- Lloyd, M. (2007). Developing academic writing skills: the PROCESS framework. *Nursing Standard*, 21(40), pp. 50-56.
- McKinley, J. (2013). Displaying Critical Thinking in EFL Academic Writing: A Discussion of Japanese to English Contrastive Rhetoric. *RELC Journal*, 44(2), 195-208.
- Murray, R. (2013). 'It's not a hobby': reconceptualising the place of writing in academic work. *Higher Education*, 66, 79-91.
- Nathan, P. (2013). Academic Writing in the business school: The genre of the business case report. *Journal of English for Academic Purposes*, 12, 57-68.
- North, S. (2005). Different values, different skills? A comparison of essay writing by students from arts and science backgrounds. *Studies in Higher Education*, 30(5), 517-533.
- Pardales, M.J. & Girod, M. (2006). Community of Inquiry: Its past and present future. *Educational Philosophy and Theory*, 38(3), 299 - 309.
- Park, G. (2013). 'Writing is a way of knowing': writing and identity. *ELT Journal*, 67, 336 - 345.
- Parker, R. (2009). A learning community approach to doctoral education in the social sciences. *Teaching in higher education*, 14(1), 43-54.
- Parkinson, J., Jackson, L., Kirkwood, T. & Padayachee, V. (2007). A scaffolded reading and writing course for foundation level science students. *English for Specific Purposes*, 26, 443-461.
- Perpignan, H., Rubin, B. & Katznelson, H. (2007). 'By-products': The added value of academic writing instruction for higher education. *Journal of English for Academic Purposes*, 6, 163-181.
- Renck Jalongo, M., Boyer, W. & Ebbeck, M. (2014). Writing for Scholarly Publication as "Tacit Knowledge": A Qualitative Focus Group Study of Doctoral Students in Education. *Early Childhood Education Journal*, 42, 241-250.
- Richardson, L. (2000). *Writing: a method of inquiry* (Vol. Handbook of Qualitative Research). (N. Denzin & Y. Lincoln, Eds.) Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Rotzoll, K. (2008). *Leitfaden zum wissenschaftlichen Arbeiten*. Retrieved July 16, 2013, from http://www.ruhr-uni-bochum.de/woa/infos/lf_wiss_arbeiten.pdf: http://www.ruhr-uni-bochum.de/woa/infos/lf_wiss_arbeiten.pdf
- Salomone, R. (2013, July 20). The Rise of English in Academe - A Cautionary Tale. *University World News*(282).
- Shaw, C. (2013, February 13). Is English still the dominant language of higher education? *The Guardian*.
- Stacey, J. (2009). Writer identity while learning discipline-specific academic literacy in an additional language. *Southern African Linguistics and Applied Language Studies*, 27(3), 345-356.
- Sword, H. (2009). Writing higher education differently: a manifesto on style. *Studies in Higher Education*, 34(3), 319-336.

- Torrance, M., Thomas, G. & Robinson, E. (1992). The Writing Experiences of Social Science Research Students. *Studies in Higher Education*, 17(2), 155-167.
- Wildavsky, B. (2010, December 5). *Let's Not Fret About the Dominance of English in Global Academe*. Retrieved August 28, 2014, from The Chronicle of Higher Education Blogs: <http://chronicle.com/blogs/worldwise/lets-not-fret-about-the-dominance-of-english-in-global-academe/27652>
- Zhu, W. (2004). Faculty views on the importance of writing, the nature of academic writing, and teaching and responding to writing in the disciplines. *Journal of Second Language Writing*, 13, 29-48.

THE FRACTAL IDENTITY IN JEAN RHY'S FICTION

CRISTINA-GEORGIANA VOICU¹

ABSTRACT. *The Fractal Identity in Jean Rhys' Fiction.* This article proposes a rhetorical discourse on cross-cultural identity. Situated between Benítez-Rojo's chaotic postmodern perspective and Edouard Glissant's modern rhizomic one (according to which the subject remains in its integral dimensionality), the fractal imagery of identity or the notion of 'cultural fractality' or *identitarian fractality* begins to emerge from the fractal geometry of the hybrid self.

Keywords: *fractal identities, transcultured self, hybridity*

REZUMAT. *Identitatea fractală în opera lui Jean Rhys.* Acest articol propune un discurs retoric asupra identității trans-culturale. Situate între perspectiva haotică și postmodernă a lui Benítez-Rojo și cea modernă, rizomică a lui Edouard Glissant (în funcție de care subiectul rămâne în dimensionalitate sa integrală), imaginile identității fractale sau cele ale noțiunii de "fractalitate culturală" sau de fractalitate identitară au ca fundament geometria fractală a sinelui hibrid.

Cuvinte cheie: *identități fractale, sine transcultural, hibriditate*

Introduction

This is the pattern which I have in mind as model of identitarian fractality, that of an 'artificial intersubjectivity', itself reposing, in its turn, on the principle that memory and cognition of the cultural identity are fractally structured in clusters within clusters...within clusters.

In this article, I show how this process of identity (re)construction can be viewed as a complex system. In other words, the "self" is constructed through the emergence of several other "selves"; each of these selves interacts with the others, influencing and being influenced by them. In this respect, we can say it's a

¹ Cristina-Georgiana Voicu is a Post-doctoral Fellow at the Romanian Academy, Iași Branch, Romania. Her research project entitled *Mediating Culture through Images of the Self* is focused on Cognitive Sciences. E-mail: voicucristina2004@yahoo.fr.

complex system, once it is compounded by several parts. However, the occurrence of these many selves, does not only cause the fragmentation of the social identity, but it also helps create a sense of “wholeness”.

In my interpretive paradigm, I also introduce the concept of *fractal identity*, an identitarian hologram whose parts, when broken or destroyed, ‘identically’ preserve the features of the whole. The premise from which we started was that the literary work, seen as a form generated by the principle of diversity and structural complexity, can be interpreted as a fractal model (applied to Rhys’s characters), meeting specific compositional rules defined by Mandelbrot’s theory. Thus, all the five fractal principles (primacy detail, non-linearity, the primacy of contemplation, internal omotetia and fractal dimension) were to be found in Jean Rhys’s fiction. In this sense, the fractal perspective on Jean Rhys’s characters restored the link between *I* and *Other*; the fractal dimension of the self integrates the presence of a fluid continuum, the ego no longer being an individual, but a knot of identitarian relations. In this sense, I suggest using the notion of ‘fractalized identities’ instead of ‘fragmented identities’ due to the fact that the word “fragmented” refers to “broken pieces”, as if the emerged identities were considered isolated constructions of one’s self. Taking into account the properties of fractals (e.g. socio-historical location, internal subdivision and self-similarity), we can also find out a possible analogy with the identity system. As in a fractal, there are infinite possibilities of *identity fractalization*, as it is also infinite the number of possible discourses that Rhys’s characters may have access in her fiction. Finally, based on the “butterfly effect” and thinking of identity as a complex system, we can think about a new metaphor to describe the process of identity reconstruction. Thus, borrowing the properties of fractals, I suggest the term *fractalized identities* to emphasize that the process of identity emergence through Jean Rhys’s discourse does not fragment the individual into pieces, just makes the self more complex.

However, while the internal fragmentation of the self has no connection with the external factors such as one’s *sociohistorical location* (first property of fractals), the second property of the fractals, *self-similarity*, evokes the idea of the whole. In other words, no matter the number of internal fractalizations, the parts are interconnected into a whole which is self-similar to the parts. According to Wenger “[identity] is neither unitary nor fragmented; it is an experience of multimembership, an intersection of many relationships that you hold into the experience of being a person at once one and multiple” (Wenger, 1998: 135). From this quotation, we can acknowledge that the fractal identities influence each other in order to form a sense of ‘wholeness’. Based on these considerations we can say that, each fractal identity has all the properties of all the other fractals, and the identity as a whole keeps all the features of its component parts. Therefore, I argue for the usage of the metaphor “fractalized identities” to refer to the process

of identity emergence and reconstruction. The understanding of identity as a complex system also enables us to acknowledge the fact that one of the reasons that each human being is unique in some way is because he / she is socially constituted. Moreover, it is also important to emphasize the importance of the bifurcation points in the cultural identity trajectory.

Cultural Fractality

If culture is organized fractally, then the identitarian fractality which strongly occurs in Jean Rhys's middle novels as we shall notice in the following analysis, implies a continually recursive *mise-en-abyme*, in which the images of the cultural identities, exposed to the hegemonic forces, dissolve and resolve into another infinitely layered realm of self-similar images. To return to the Caribbean paradigm, we can say that there is admittedly, no intrinsic reason why the Caribbean is a better place than elsewhere to talk about cultural fractality. Paradoxically, the prominence of the Caribbean cultural identities is largely a backhanded effect of Eurocentrism. Yet what Benítez-Rojo called the 'supersyncretism' of the Caribbean does justify its relevance as paradigm. Thus, the prefixes of *supersyncretism* and *hyperhybridity* are, in this context of fractality, exponential, and so interfere with the simple basis of their roots. Once hyperhybridity obtained, a window into cultural fractality opens. Though fractal boundaries (to keep working the same metaphoric vein) are extremely complex, the vast majority of the remaining 'identitarian fractality' can be quickly divided into *in's* and *out's*. So, it would seem that the analogous dichotomy of the cultural identities in the Caribbean region can be phrased as one between *have's* and *have not's*, or between *us* and *them*:

"If someone needed a visual explanation, a graphic picture of what the Caribbean is, I would refer him to the spiral chaos, of the Milky Way, the unpredictable flux of transformative plasma that spins calmly in our globe's firmament, that sketches in an 'other' shape that keeps changing, with some objects born to light, while others disappear into the womb of darkness; change, transit, return, fluxes of sidereal matter" (Benítez-Rojo, 1996: 4).

A close reading of this extended passage reveals the Caribbean interconnectivity through a 'scientific' imagery reminiscent of fractals. Thus:

"...transcultural narratives might be possible as the ability of one narrative to create an emotional response in more than one culture, even if the character of this response will vary from culture to culture. In this case transcultural narrative understood as a narrative common to two cultures is indeed still an impossibility, but the ability of a narrative to be translated and proliferated across cultures with differing functions would be possible" (Pan, 2004: 19).

From here there is a short step to the notions of 'identity narrative' and 'narrative as identity' proposed for cross-cultural identity by Charles Taylor who explores narrative as the most proper way to make sense of identity and by Paul Ricoeur, who argues that identity is actually quite self-narrative. Once again, narrative, and therefore identity, is conceived of as formally idealist: "It is indeed in the story recounted, with its qualities of unity, internal structure, and completeness which are conferred by employment, that the character preserves throughout the story an identity correlative to that of the story itself" (Ricoeur, 1992: 143).

For Benita Parry, the cross-cultural identity is not regarded as some sort of hybrid identity, but as a "being in becoming" (Parry, 2004: 102). She also offered for the transcultured self the following definition which could serve very well for intertextuality as well:

"As a working definition, the transcultured self may be described as one who... can dwell in travel, that is, who can temporarily acculturate to the other's world, *but* without losing hold of the self. It is not a hybrid identity, but a being in becoming, one which is brought to a fuller recognition of itself through confrontation with difference and, simultaneously, to the sense of its own limitations" (Parry, 2004: 102)

Transcultured Identities in Jean Rhys's *Voyage in the Dark*, *After Leaving Mr. Mackenzie* and *Good Morning, Midnight*

Now, it is important to notice how these fractal identities interact in a way that gives a sense of "wholeness". For example, in her narrative, *Wide Sargasso Sea*, after mentioning several of her identity fractals (Tia, her black friend, Christophine, her nurse, Rochester, her husband), the protagonist makes a final strong statement before the end of the book: "Now at last I know why I was brought here and what I have to do" (WSS 155-156). With this statement she shows that the sense she has of herself was constructed from the interaction of her fractal identities. She also mentions the fact that all the knowledge acquired by these fractals is going to be used in the emergence of a forthcoming fractal identity: "a West Indian Creole woman", not quite English, not quite native, which she mentions when she talks about her leaving to England. Finally, at the end of Antoinette's narrative, we can 'listen' to the dialogue that is established between the narrator and the prospective readers. As Bakhtin has stated, all utterances have a conclusive character in the sense that they allow for a response from one "other". Moreover, the narrator constructs her own voice with the voices of her previous narrators.

In this respect, I am trying to demonstrate here in which way the Caribbean paradigm might contribute in constructing the narratives of fractal identity in three of Jean Rhys's novels. For example, in *After Leaving Mr.*

Mackenzie, Rhys begins to raise more the issues of non-British, non-European origins. She intensifies the dislocation of her heroine, much of Julia's private and social identity appearing to have been erased as a result of her displacement: "It was always places that she thought of, not people" (ALM 9). Likewise, her appearance proves to be strangely disconnected from traditional markers of identity: "Her career of ups and downs had rubbed most of the hall-marks off her, so that it was not easy to guess at her age, her nationality, or the social background to which she properly belonged" (ALM, 125).

In her second novel, *Voyage in the Dark*, originally called "Two Tunes", Jean Rhys recounts Anna Morgan's experiences in a modernist language that reflects the fragmented identity of the typical de-centered modernist subject. As in many other modernist texts, the heroine of the novel goes through authentic extremes. We see in Anna's existence a juxtaposition common to the modernist form, in this case of the exotic and the urban, alongside the multiplicity of voices in the novel that represent Anna's fragmented identity. What is interesting is to look at the different voices that constitute Anna's identity and how she ends up in an inner space of illness where she can be safe from the real world. Anna Morgan's life is a continuous search for her identity. Within the entire novel she is an observer of her own split self. She masks her own identity by trying to be what others expect her to be. Her cross-cultural identity is constructed through the fragmentation or disembodied images of different narrative voices. Anna is thus portrayed through different tones and voices articulated within her consciousness which try to usually define Anna's identity as a child or a virgin. This contradictory experience that Anna suffers in her own flesh leads her towards a dark existence that will eventually give rise to a state of unconscious illness. This state of unconsciousness is her mask of sanity through which she tries to unmask her contradictory identity. Her masks are given by characters such as Walter, Muddy, Ethel or Laurie.

The novel starts with a reference to the main spaces where Anna feels the major split of her identity: England and the West Indies. This can be considered the *first bifurcation*, namely, the West Indies which represents this idealized world where Anna feels herself in opposition to the world in England where she has to pretend to be someone different all the time: "Not just the difference between heat, cold; light, darkness; purple, gray. But a difference in the way I was frightened and the way I was happy" (VID 1).

One of the narrative voices that Anna perceives in this "English world", namely Maudie, characterizes Anna from the beginning as a "lady": "There is one thing about you, you always look ladylike" (VID 12). Anna's reaction is that nobody wants to look like this, but throughout the novel she will try to conform this identity that she is given. The *second bifurcation* takes place when Anna is

named “Hottentot”, in order to construct her identity. In my opinion, this is even a more pejorative way to portray Anna for the racist connotation this term carries, “She was born in a hot place (...) the girls call her the Hottentot” (VID 13); in other words there was not quite a true bifurcation of her identity system at this point. Anna is not even the one that utters the adjectives by which she is addressed; the other characters speak for her most of the time. Like Walter, Anna keeps silent while he “smiled as if he had sized me up” (VID 14). Up to this point, Anna has been portrayed as a child, Hottentot, a lady, or virgin: “the virgin she calls me” (VID 16). Throughout the entire novel Anna tries, at least before Walter leaves her, to conform to the different identities she is given. Yet, her feelings do not harmonize with her external way of acting: “I was thinking it was funny I could giggle like that because in my heart I was always sad [...]” (VID 15). This contradictory life is slowly killing Anna. The *third bifurcation* happens when Walter leaves her and a new fractal identity emerged with new patterns of behaviors. She does not have anything to fight for and she starts receding into her illness, which is a kind of salvation.

The “looking-glass” (the meta-symbol of her consciousness) is a recurrent image that reflects the way Anna feels when she is constantly portrayed as what she is not: “I walked up to the looking glass and put the lights on over it and stared at myself. It was as if I was looking at somebody else” (VID 23). Anna cannot recognize herself because she is defined by others. “Have you ever noticed how different some looking glasses make you look?” (VID 38). She is not being able to recognize herself because she is what others want her to be. As much as Anna gets involved with Walter, she becomes even more his creation. “I want to be with you. That is all I want” (VID 50). “When he kisses me, I am hopeless, resigned, and utterly happy. Is that me?” (VID 57). Anna is afraid of being rejected, of being seen as “Other”, of not knowing who she is, “I’d been afraid for a long time. There is fear, of course, with everybody. But now it had grown [...]” (VID 96). Here, the *fourth bifurcation* point occurs and we see the contradiction of her fractal identity. Anna shows here that she is not what others want her to be.

According to Laing’s analysis of the split-personality or fractal identity in *Good Morning, Midnight*, aspects of Anna’s identity conflicts become part of her life narrative. Here, Rhys, beyond the experience of fragmentation, suggests that the complex world of Sasha Jensen’s psyche mirrors the portrayal of Laing’s schizophrenic initial sense of a divided self, from the network of intra-psychic relationships that replace the relationships with the external world. As Laing explains:

“The individual’s self-relationship becomes a pseudo-interpersonal one, and the self treats the false selves as though they were other people whom it depersonalizes... From within, the self now looks out at the false things being said and done and detests the speaker and doer as though he were someone else. In all

this there is an attempt to create relationships to persons and things within the individual without recourse to the outer world of persons and things at all. The individual is developing a microcosmos within himself..." (Laing, 1960: 128).

The real action of *Good Morning, Midnight* occurs in Sasha's cross-cultural microcosmos, where the most important identitarian actors are her different selves and the other actors catalysts of her internal drama. Sasha's first reference to her past suggests the complex self-relations that underlie the surface of her aimless stay in Paris:

"Saved, rescued, fished-up, half-drowned, out of the deep, dark river, dry clothes, hair shampooed and set. Nobody would know I had ever been in it. Except, of course, that there always remains something...Never mind, here I am, sane and dry, with my place to hide in. What more do I want?... I'm a bit of an automaton, but sane, surely – dry, cold and sane. Now I have forgotten about dark streets, dark rivers, the pain, the struggle and the drowning..." (GMM 45).

The metaphor of drowning used by Rhys is aimed at introducing Sasha's crossed/fractal identity; she is literally 'half-drowned' and she has gained her sanity at the cost of her emotional life. Throughout the entire novel, Rhys plays with this image of a carefully maintained body ("a bit of an automaton") and a self that has split off from it and remains at some distance. Thus, Laing's analysis must be seen as the key to the consequences of Sasha's split relationships with others. According to him, the split of the mental self from the physical body deprives it of contact with the underlying reality; the mental self renounces the chance to 'realize' itself through actual relationships and in time, the original threat of a hostile reality is made of the fear that any real experience will compress the transcendent self into a real one.

Conclusions

To conclude, we may say that the identity paradigm and the cultural fractality in Jean Rhys's novels remain bound or framed within the limits of existing power relations, despite the harmonious impressions left by the images of a 'kaleidoscopic identity' that the rhizome of the identitarian discourses might suggest.

Acknowledgement

This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU/159/1.5/133675.

BIBLIOGRAPHY

Primary Sources

- Rhys, Jean. *After Leaving Mr. Mackenzie*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
Rhys, Jean. *Good Morning, Midnight*. Harmondsworth: Penguin, 1969.
Rhys, Jean. *Voyage in the Dark*. Harmondsworth: Penguin, 1969.
Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

Secondary Sources

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. by Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press, 1981.
Benitez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island*. London: Duke University Press, 1996.
Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Trans. by Betsy Wing. London: Penguin, 2005.
Laing, R.D. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. Harmondsworth: Penguin, 1960.
Mandelbrot, Benoit. *The Fractal Geometry of Nature*. Freeman: San Francisco, 1982.
Pan, D. "J.G. Herder, the Origin of Language, and the Possibility of Cross-cultural Narratives". *Language and Intercultural Communication* 4 (2004): 10-20.
Parry, Benita. *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. London: Routledge, 2004.
Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Trans. by Kathleen Blamey. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.
Wenger, Etienne. *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

THE GOTHIC FICTION AND THE BOURGEOIS PUBLIC SPHERE

FRANCISC-NORBERT ORMENY¹

ABSTRACT. *The Gothic Fiction and the Bourgeois Public Sphere.* The present study discusses the Gothic literary phenomenon in the context of the 18th century British public sphere as depicted by Jiirgen Habermas in his famous study on the structural transformation of the public cultural fields. The material interprets the reasons for the Gothic's art return to the primordial and archaic phenomenality as being both politically and aesthetically motivated – that is, as having to do with the demonization of aristocracy by the bourgeoisie, but also with a recuperatory (nostalgic) impulse on the side of the conservative factions of society, who could not adapt to the radicalism of rationalism.

Key-words: *bourgeoisie, public sphere, virtuality, archaism, paganism, primordial Self.*

REZUMAT. *Ficțiunea gotică și sfera publică burgheză.* Actualul studiu discută fenomenul literar gotic în contextul sferei publice britanice din secolul XVIII, așa cum este aceasta prezentată de către Jiirgen Habermas în celebrul său studiu despre transformările structurale ale domeniilor culturii publice. Materialul interpretează motivele întoarcerii artei gotice la fenomenalitățile arhaice și primordiale ca fiind justificabile atât politic cât și estetic – ca fiind legate de fenomenul demonizării aristocrației de către burghezie, dar și de un impuls recuperator-nostalgic al facțiunilor conservatoare ale societății, acelea care nu s-au putut adapta radicalismului raționalismului.

Cuvinte-cheie: *burghezie, sferă publică, virtualitate, arhaism, păgânism, sine primordial.*

¹ Francisc-Norbert Ormeny (PhD from Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, 2012) currently works as chief-editor for the cultural journal "Europe's Times and Unknown Waters", www.waterytimes.com. E-mail: ormenyfrancisc@yahoo.com. As a post-doctoral researcher at Babes-Bolyai University, Faculty of Philosophy, the author would like to express his gratitude for the financial support of his post-PhD research to the team coordinating the POSDRU 140863 Project.

1. Introduction: Towards Gothicism and the Rise to Power of a New Cultural Tribe: the Bourgeoisie

One of the most outstanding and well-crafted *artistic synthetic expression* of the *conflicting trends in the French and British political philosophies of the 18th century*, as well as the hottest (from the point of view of the creative effervescence) point of intersection and synthesis between the French enthusiasms and their English elegant critiques was the literary Gothic – a phenomenon which flourished into a historical tradition and aura on the English soil, where the fascinations and the consternations experienced in front of the resurrected force of the pagan past were able to acquire exquisite expressions.

Following the bloody episodes of the French Revolution and the waves of controversy that they generated all-across Europe and having in view the tendency of the French philosophy of the 18th century to implicitly adhere to the Gothic model of overturning an imperial structure (or to allow itself to be stimulated by the previous savage models in transgressing a condition perceived as “captive”)², as well as the tendency of the respondent British philosophy to regard the rebellious masses as resurrected pagans adopting the old habits of savage invaders – colonized by empires but later treating their adopting country as a “country of conquest” (Edmund Burke)³ – we are perfectly entitled to transpose this interplay (reciprocal action and reaction) between the element perceived as “captive” and as “socially-restricted” and its keeper in the context of the struggle for domination between the bourgeoisie and the aristocracy, in the context of the 18th century efforts of the bourgeoisie to take over the cultural

² Let us remember here Montesquieu's famous passages from *The Spirit of the Laws* where he praises the Viking conquests and those of the Goths for having brought on the European soil the necessary “winds of change”- that is, for having established a progressive tradition of rejuvenation *through radical libertarian, emancipative and entrepreneurial initiatives* carried into effect within some otherwise tired and decadent imperial (and aristocratic) structures:

“(…) when the Goths conquered the Roman Empire, they founded monarchy and liberty everywhere. I do not know if the famous Rudbeck, who in *Atlantica* has so praised Scandinavia, has mentioned the great prerogative that should put the nations inhabiting it above all the peoples of the world: it is that they have been the source of European liberty, that is, of almost all of it that there is today among men. The Goth Jordanes has called northern Europe the manufactory of the human species. I shall rather call it the manufactory of the instruments that break the chains forged in the south. It is there that are formed the valiant nations who go out of their own countries to destroy tyrants and slaves and to teach men that, as nature has made them equal, reason can make them dependent only for the sake of their happiness.” (Montesquieu, 1989, pp. 282-283)

³ “(…) these pretended citizens treat France exactly like a country of conquest. Acting as conquerors, they have imitated the policy of the harshest of that harsh race. The policy of such barbarous victors (…).” Edmund Burke, *Reflection on the Revolution in France*. On-line edition available at: http://www.constitution.org/eb/rev_fran.htm, consulted on the 14th of April 2013, 14:20 p.m.

public sphere (previously held by the aristocracy). *The aim of the bourgeoisie here was to become, as Montesquieu perceived the real healthy and natural conquerors, that new free, visionary and truly transforming "cultural tribe" (our expression), a tribe which conquers its country (the country that previously educated and formed them as social, technical and historical consciousnesses) as a free and entrepreneurial force of history.*

*

The general opinion in the British world was that the revolutionary impulses of the French enthusiasts do not suit with (become) the idea of monarchy, nobility and church as ever-present in the English noble and well balanced life-style. They baptized this *unease* (apprehension of social and mental disruption) "Gothicism" and, in the majority of cases, *they interpreted the impetuses of the French revolution as a resurrection of the ancient pagan lust for massive invasion and pillaging*: a fascinating culture of resurrected archaic intensities, urges, fears, obsessions and enthusiasms (all generally labelled as monsters [of the human psyche]).

Gothicism penetrated deep the British subconsciousness not only in the shape of a pagan fear and wonder, but mostly as a symptom of guilt and of fear of an almost "Biblical" punishment that the divine power will cast on the society for having *repudiated* the classical (monarchic) structures of stability (kings, barons, provincial traditional households) in favour the new "trendy" social classes – stylish or chic urban eccentricities borrowed from France – and of the bourgeois taste for a massive use of technology and for the universal enforcing of a progress that owes no reverences to the previous traditions. Classic English aristocracy regarded all such imports and aggressions of classic conventions (though some of them were progressive "aggressions") as *resurrected barbarisms*:

"Gothic stood for the old-fashioned as opposed to the modern, the barbaric as opposed to the civilized: crudity as opposed to elegance; old English barons as opposed to the cosmopolitan gentry; indeed often for the English and the provincial as opposed to the European and Frenchified. Gothic was the archaic, the pagan, that which was prior to or was opposed to, or resisted the establishment of civilized values and a well-regulated society." (Punter, 1980, pp. 5-6)

Following the lines of collapse of conservators' nostalgia, in most cases in a recuperatory manner, the Gothic culture (literature especially) meant a return to the past of chivalry, of castles and of convents – we could say a culture of physical and metaphysical ruins (*as stated before, for reasons of pagan wonder but*

also of guilt and fear of a metaphysical punishment). In the collective psyche, paganism (with its stems of bewilderment and of superstition) slowly started to project itself at the level of and in the shape of the aristocratic grandeur – for both political and aesthetic reasons.

The political reasons had to do with the demonization and with the undermining of the aristocracy by the new bourgeois cultural forces; while the aesthetic reasons had to do with the nostalgia for the lost charm of the past, a charm now melted into the filthy industrial sites and their heavy technological tools⁴. Even if some critics compare The Age of Reason with the act of bringing light inside a cavern full of people accustomed to darkness, history has proven that not all of these enjoyed this new “light”. Some desperately tried to recreate the old and now endangered, occult, dark and mystic atmosphere, and, in some cases, with an obvious conservatism. And this happened because in full Industrial Revolution, from a great promise, the factory turned into a dangerous and corrosive element: the farmers were overtaken by the factory which destroyed their entire system of life. This “taking off into self-sustained growth” as Hobsbawm calls the phenomenon, introduced an unprecedented sense of instability, anxiety and human uselessness and helplessness in front of a changing society:

“Let us begin with the Industrial Revolution, that is to say, with Britain. [...] some times in the 1780s, and for the first time in human history, the shackles were taken off the productive power of human societies, which henceforth became capable of the constant, rapid and up to the present limitless multiplication of men, goods and services. This is technically known to the economists as ‘take off into self-sustained growth’.” (Hobsbawm, 1962, pp. 42-43)

Form this point of view, we could say that, in most cases, the political and the aesthetic (emotional, or nostalgic reasons) were antagonistic principles of motivation for the gothic literary imaginary.

**

Despite these socio-historical arguments, there are still “dissident” and unconventional critics who pretend that the real reason for the apparition of the Gothic culture was the pure and simple boredom or, more precisely, that specific

⁴ Ideally, philosophy and science tried to create a common intellectual corpus meant to build the foundation for a coming brighter age, through reason and technology – yet the level differences that appeared between the theoretical visions and the actual harsh realities developed into dangerous historical and social mental abysses for the human psyche at the time.

type of boredom called by the West “ennui” (probably a subtle bastard of the Latin *otium*) – that state of mind that comes from having too much time on one's hands and too little will to find something productive to do. In Gérald Messadié's opinion from *A History of the Devil*, Gothicism appeared inside this very disequilibrium of the ennui, as an artistic instinct of compensation; or as an attempt to give meaning and to invest with an unexpected diabolical force some otherwise over-convenient and cosy structures that the bourgeoisie adopted, “traditionally”, from the now “dethroned” aristocracy. In other words, with the transition from aristocracy to bourgeoisie, society witnessed a change in matters of economic perspectives and self-reliance but also a persistence or a contamination in what concerns the cultural habits and the self-perceptions through the elitist mirror of easement (a phenomenon that perpetuated itself until late in the 20th century):

“The English, who were as bored as the French, invented the ‘Gothic’ novel – castles haunted by the damned, oubliettes from which waft up the groans of lost souls, lecherous monks, chlorotic fiancées delivered into the arms of sulfurous lovers who bay insults at the moon. The whole English nineteenth century is possessed by Satan: Mary Shelley's *Frankenstein* appeared in 1818 and the public did not shy away in disgust, Bram Stoker's *Dracula* came out in 1897. Both of them were runaway successes. From here we move on to Germany, which with its *Faust* did not lag behind, and to Russia, which in the next century was to have its ‘real’ Devil, Grigory Yefimovich Rasputin, a monk immune to arsenic and bullets. Not to mention the other devils: the redeemer Ulyanov or Lenin, the cop of cops Dzerzhinski, inventor of the Cheka, and the defrocked Dzhugashvili, or Stalin – a veritable college of demons. In the United States, Poe was exploring, not without hamming it up sometimes, the hell of an alcoholic imagination in which the Devil assumed the successive masks of the Red Death, the Imp of the Perverse, and, in the end, in ‘Silence’, of Poe himself (...) Melville dispatched his legendary Captain Ahab off in pursuit of Evil, the fabulous white whale called Moby Dick. And Conrad's whole work was an endless analysis of the Fall, not to be concluded even in the famous passage from *Heart of Darkness* when the smuggler Kurtz cries out on his deathbed, ‘The Horror! The Horror!’” (Messadié, 1996, p. 324)

Constructing his argumentation around André Breton's idea from *Nadja* according to which “Beauty will be CONVULSIVE or will not be at all”, Messadié basically regards the entire Gothic spectrum from behind an abysmally aesthetic and diabolically elitist surplus of style and depth of the echo tributary to Oscar Wilde's *Dorian Gray* (perhaps the most fascinating literary case of demonic possession and elevation via venomously-pure witchy blood-refinements): “This is where true Satanism lies – not in the hypocrisies of Californian sects but in those of the elite.” (Messadié, 1996, p.325)

2. The politically double-coded return to the mystic past

The British intellectuals also considered the *radical rationalizations* practiced by the French philosophers as a form of intellectual barbarism (or at least as a gross lack of elegance in thinking). *The pagan wonder can be said to go hand in hand with this fight against the abuses of rationalism*⁵. Paraphrasing James Watt, Gothic during the eighteenth century meant “a revival of imagination in an era that privileged rationality” (Watt, 1999, p. 1), more precisely, *the rationality of the bourgeoisie*.

The eighteenth century remained in history as the period when, via a complex spectrum of rationality put to work and carried into effect by philosophy-driven sciences, *the bourgeoisie began to understand the historical conditions of its ascent*. As an enterprising and extremely progressive and efficient social class, the bourgeoisie envisaged (analyzed and identified) and then exploited, in an almost postmodern way, the hidden engines of social propaganda that exist, *in nuce*, in the emotional streams of strength that fuel all great literary works. And they began to demonize their historical and social opponents (mostly the aristocracy and the leaders of the church – both depicted as utter persecutors) by means of literature.

Consequently and as Fred Botting shows, Gothic literature stemming from the eighteenth into the nineteenth century and having its roots in the reality of such historical struggles between social classes, is full of images of “(...) decaying abbeys, gloomy forests, jagged mountains and wild scenery inhabited by bandits, persecuted heroines, orphans, and malevolent aristocrats” (Botting, 1996, p. 44). In all such instances, the image of the malevolent aristocrat is meant to “consolidate the ascendancy of middle-class values.” (Botting, 1996, p. 6).

According to Eric Hobsbawm capitalism and liberalism manifested at the time as complex ideological machines meant to consolidate the societal reign of the *middle-class* or *bourgeoisie* against the influences of the previous *unprogressive* aristocracy: “The great revolution of 1789-1848 was the triumph not of ‘industry’ as such, but of capitalist industry; not of liberty and equality in general but of the middle class or ‘bourgeois’ liberal society; (...)” (Hobsbawm, 1962, p. 13)

⁵ Voltaire's (François-Marie Arouet) attacks on mysticism remain the most vehement example in this direction: Faith, therefore (...) can be nothing but the annihilation of reason, a silence of adoration at the contemplation of things absolutely incomprehensible. Thus, speaking philosophically, no person believes the Trinity; no person believes that the same body can be in a thousand places at once; and he who says, I believe these mysteries, will see, beyond the possibility of a doubt, if he reflects for a moment on what passes in his mind, that these words mean no more than, I respect these mysteries; I submit myself to those who announce them.” Voltaire, *Philosophical Dictionary*, <http://ebooks.adelaide.edu.au/v/voltaire/dictionary/chapter196.html>, consulted on the 23rd of April 2013 00:31 a.m.

Interpreting this situation as a fertile conflict of interests, we could say that the fascination with the British Gothic literature born at the vivid ideological intersections that ensured the quality of the historical threshold between the eighteenth and the nineteenth century is to be found *in the impossible duality of the political and social condition (positioning) of the time*: forced by both aristocracy and bourgeoisie to return to the gloomy, dramatic and sometimes glorious days of the past (though for radically different reasons of social propaganda as well as of irrational fear and sense of impending doom as a result of *hybris*), the Gothic culture (literature especially) assumes its cultural aim in the guise of an *inevitable and almost instinctive* journey into the carnivorous jungle of the past, a journey which our modern psychology would pretty much label as “a return of the repressed” and as a psychic experiment with blind alleys and mind-twisting labyrinths, hiding ancient sacred monsters.

This manic cultivation of the past by both aristocracy and bourgeoisie, *for radically different political and emotional reasons*, created an unprecedented loss of balance in the psyche of the society and in its cultural representations.

The literary Gothic was a double-edged reaction to this unprecedented loss of balance, a reaction literally *edged* on both sides *by sharp and visceral political reasons and irrational fears and phobias of loss*.

The most interesting aspect from the perspective of the cultural studies, is the fact that this moment could be considered not only the founding cultural and social tension for the Gothic literature (a first intense distress symptomatic of the Age of Reason), **but also the foundation (the cornerstone) of modern cultural thinking**, a thinking marked irreversibly by duality, by dichotomy, by exchangeability and by interchangeability (or by the “double-coded politics”, by “doubleness of the self” and by “double vision” - as Linda Hutcheon coins such situations in her *The Politics of Postmodernism*, even if she was talking about parody [Hutcheon, 2002, p. 38]), or as Botting and Punter would phrase it when referring to Gothicism, one marked by the vivifying violence of massive transformations and rearrangements:

“(…)gothic is used to make reference to a literary form. It came as a reaction to the social tensions caused by the Age of Reason, by the technical innovations which scared the society. It meant travelling back in time, in times of medieval courtly love and honour. In Botting’s words, Gothic during early eighteenth century meant: ‘fascination with a past of chivalry, violence, magical beings and malevolent aristocrats[...]bound up with the shifts from feudal to commercial practices in notions of property, government and society were undergoing massive transformations.’” (Botting quoted in Punter, 2000, p. 3)

3. Re-assuming history through and along formative nightmares and radical senses of intimacy

The literary endeavours of the bourgeoisie in England saved the general state of revolt (or, better said, of exuberant dissidence) agitating the European societies at the time (and having its starting point in France) from becoming a “Northern-Asian issue”⁶ of perpetuation of slavery through invasion and through the replacement of the old “tyrannical” structures with a new ravenous structure, one much more voracious because born out of manic repressions and cultivated heavily on frustrations. The literary bourgeoisie in England turned this dissidence into an independent entrepreneurial spirit of the epoch and, most importantly, *into a social method of investigating the Self* (its roots, tentacles, projections, emotional nuclei and representations) within the inevitable new public sphere. In the following paragraphs we will detail on this perspective.

The English conservatism (Hume, Burke) understood the grave social deviation occurred as a result of the French Revolution (and, indeed, if we judge the situation according to Maximilien Robespierre’s deeds, we are forced to admit that there is a huge and impossible to absorb gap between the noble ideas about freedom of the theorists of the French Revolution and the reflections of such ideas in the acts of the masses) and managed to temper down the radicalism and the savagery of the epoch, as well as to re-settle the dangerous resurrected energies on a “breathable” orbit, by assimilating and by assuming in a mature and also in a naturally-elegant formula the incontestable need for a stable social change and for progressive accommodation, at the level of all social classes.

If the French philosophers depicted a beautiful but romantically wild and uncontrollable new form of resurrected pagan energy (initiative) – in a complementary way, it was the English conservatism that saved the situation from becoming “a Northern Asian issue” of terrorism, aggressively (and infernally) reflected back, in-between *parallel mirrors* (past despotic monarchic regimes *on the one side*; furious, spiteful and vindictive former oppressed subjects who threatened to install in the place of the dethroned oppressors an even worse regime of overpowering fear, *on the other side*).

⁶ Montesquieu’s famous phrase and argument according to which slavery breeds slavery and freedom breeds freedom: “The peoples of northern Europe have conquered as free men; the peoples of northern Asia have conquered as slaves and have been victorious only for a master. The reason is that the Tartar people, Asia’s natural conquerors, have become slaves themselves. They constantly conquer southern Asia, they form empires; but the part of the conquering nation that remains in this country is subject to a greater master, who is despotic in the south, who also wants to be so in the north and who, with arbitrary power over the conquered subjects, claims it also over the conquering subjects.(...). The spirit of Europe has always been contrary to these mores; and what the peoples of Asia have always called punishment, the peoples of Europe have always called gross offence.” (Montesquieu, 1989, p.282)

We could rightfully claim that the English conservatism turned the bourgeoisie into a truly progressive and modern social class, preventing it from over-staining itself with a shameful and a mindlessly-spilled blood. *It could do so, as it cleverly allowed all the fabulous and fascinating resurrected pagan energies to be consumed in an elegant and very creative way, in the sphere of culture (literature, architecture, paintings).* From this perspective, the Gothic literature was, even if indirectly, a gift stemming from the mature way in which English conservatism assimilated the violence of the necessary social, aesthetic and ideological changes of the time, within a *newly-born bourgeois cultural public sphere*.

And, as Jürgen Habermas shows in his famous study on the structural transformation of the public sphere, this gradual separation of the bourgeois developmental potential from the Court and from other aristocratic milieus of the time, lead to radical metamorphosis and renewals in what concerns the structure of the novel – a structure now organized (gravitating thematically and ideologically) around the interests, fears (phobias) and expectations of the small patriarchal capitalist family⁷:

“While the early institutions of the bourgeois public sphere originally were closely bound up with aristocratic society as it became dissociated from the court, the ‘great’ public that formed in the theatres, museums, and concerts was bourgeois in its social origin. Around 1750 its influence began to predominate. The moral weeklies which flooded all of Europe already catered to a taste that made the mediocre *Pamela* the best seller of the century. They already sprang from the needs of a bourgeois reading public that later on would find genuine satisfaction in the literary forms of the domestic drama and the psychological novel. For the experiences about which a public passionately concerned with itself sought agreement and enlightenment through the rational-critical public debate of private persons with one another flowed from the wellspring of a specific subjectivity. The latter had its home, literally, in the sphere of the patriarchal conjugal family. As is well known, this family type-emerging from changes in family structure for which centuries of transformations toward capitalism paved the way--consolidated itself as the dominant type within the bourgeois strata.” (Habermas, 1991, pp. 43-44)

Especially in the English society, the wide use of an enthusiastic (possessing the energy that accompanies the promising new beginnings) but maturely-

⁷ The Gothic, as a deep psychological (and, we could term it *avant-la-lettre*, psychoanalytic approach of the hidden, sinister and sometimes atavistic domestic dramas) artistic challenge, was a genre born at the alarming intersection of the sharpest and of the most intense reflections of such feelings, social-contexts and competitions.

responsible reason by a progressive middle-class enlarged the spectrum of the public sphere, creating for the first time a sustained and stimulating open web of intertwined cultural dimensions. The aim behind such an unremitting social devotion to building personal and collective selves through complex circuits of readings, lectures, debates, detailed letters and “mere” exchanges of opinions during Sunday walks across the urban alleys, was to reach a new understanding of the sense of historical destiny:

„The sphere of the public arose in the broader strata of the bourgeoisie as an expansion and at the same time completion of the intimate sphere of the conjugal family. Living room and *salon* were under the same roof; and just as the privacy of the one was oriented toward the public nature of the other, and as the subjectivity of the privatized individual was related from the very start to publicity, so both were conjoined in literature that had become ‘fiction’. On the one hand, the empathetic reader repeated within himself the private relationships displayed before him in literature; from his experience of real familiarity (*Intimität*), he gave life to the fictional one, and in the latter he prepared himself for the former. On the other hand, from the outset the familiarity (*Intimität*) whose vehicle was the written word, the subjectivity that had become fit to print, had in fact become the literature appealing to a wide public of readers. The privatized individuals coming together to form a public also reflected critically and in public on what they had read, thus contributing to the process of enlightenment which they together promoted. Two years after *Pamela* appeared on the literary scene the first public library was founded; book clubs, reading circles, and subscription libraries shot up. In an age in which the sale of the monthly and weekly journals doubled within a quarter century, as happened in England after 1750, they made it possible for the reading of novels to become customary in the bourgeois strata. These constituted the public that had long since grown out of early institutions like the coffee houses, *salons*, and *Tischgesellschaften* and was now held together through the medium of the press and its professional criticism. They formed the public sphere of a rational-critical debate in the world of letters within which the subjectivity originating in the interiority of the conjugal family, by communicating with itself, attained clarity about itself.” (Habermas, 1991, pp. 50-51)

And, in order to reach such newness of perspective and of self-understanding (and of self-determination), the bourgeoisie had *to confront the past* along a new line of evolution, that is, along a radical (in the sense of exuberant, unleashed and uncensored) psychic corridor – one that leads at the heart of dangerous lairs of forgotten beasts; one that reaches out to the black world from behind the mirror, where emotional and conceptual storms radicalize and harden our reflective surfaces and our frames of reference.

The experience of *re-assuming history through and along formative nightmares and radical senses of intimacy* was recognized as “*the Gothic style*” – the style of *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; the style of impossible and infernal dualities of perspectives and of urges that create fascinating, timeless and placeless elevating thrills of suspense... formulas that combine the fear and the spirit of adventure into new virtues of the self (some of them necessary and even providential, others dangerously insane and aiming at the infernal purities of human instincts). That is why Howells Love concluded that “(...) the Gothic ‘looks away from the here and now, into past times or distant lands (or to put it more accurately, into a fantasy world which was both timeless and placeless).” (Howells⁸ in Mighall, 1999, p.xii); while David Punter spoke of the Gothic in terms of: “ An emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters, and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant.” (Punter, 1980, p. 1)

4. Gothic’s capacity to transcend, mix, re-actualize and re-form historical contexts as a special effect of the virtuality of the public sphere or, the ghost as the perfect symbol of the new cultural creators’ capacity to traverse previously impossible contexts

Yet, the real novelty and the actual historical achievement of the public sphere inaugurated at the time (and of the Gothic literature as one of the most acute vectors of this sphere) should be read – fact brilliantly emphasized by Michael McKeon – in its *virtuality*, that is, in its capacity to transcend the standardized cultural (and historical) instances and to actualize them within more complex and more synthetic codes, by means of this very transcendence; in its readiness to ensure a superior system of circulation and of transmission of the cultural “sap”, and a better settlement for its “fruits”:

“The term ‘public sphere’ is fundamentally metaphorical. In fact, the force of Habermas’s thesis depends entirely on the idea that what’s new about the public sphere is that it is a virtual space. A discursive realm of imagined collectivity where people ‘come together’ in a sense far different from their traditional assembly in the agora, the public square, the meeting hall, or the like. The

⁸ Howells Love, *Mystery and Misery: Feeling in Gothic Fiction*, rev.edn. 1979. London: Athlone Press, 1995, pp. 7-8 - Robert Mighall’s quotation in his *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History’s Nightmares*.

intimate connection between the public sphere and commodity exchange lies not in the fully fledged 'middle-class' or 'capitalist' identity of its participants but in the fact that both concepts hypostatize 'places' where the circulation and exchange of virtual entities – information, polemic, commodities – establishes an imagined collectivity that is all the more compelling for not being limited by actuality...the virtualization of the public." (McKeon, 2004, pp. 274-275)

According to McKeon, Habermas' association of the 18th century public sphere with concrete and typical places of social cohesion and bonding (cafes, salons and lounges) made his readers overlook the fundamental meaning of the notion of "public sphere" – *a meaning which is essentially metaphoric, virtual, trans-historic and trans-contextual*. The message here is that *the potential of this public sphere* cannot be exhausted by the fervour, vehemence, passion and interest animating (warming) a social place of intellectual distinction, nor restricted to its classical "vehicles" and forms of implementation and legitimation (the postal service and the fashionable circuit of letters; the print culture with its newspapers and novels).

On the contrary, the public sphere denotes a complex network of referrals, a system of cross-references which forms a network structure of relations existing between different parts of public and private data, a truly synthetic method of legitimation based on a set of firm ontological milestones (emotional, ethical and psychological landmarks) whose foundation is laid only in a *consciously-participatory way* (a reflective and at the same time proactive way of expressing a social identity).

Gothicism was one of the most complex effects and challenges brought about by this new capacity to transcend and connect "impossible" (difficult) socio-historical contexts and levels of the psyche.

This virtuality and the unprecedented exposures of the Self that it condensed and released in the cultural circles played a major role in the construction of some essential coordinates of the Gothic genre, such as *the artful rendering of the complex hidden background and of the uncertain (or fluctuating) identity of the main characters* (Gothic characters were dark, gloomy and sexually-deranged and they usually presented themselves in the guise of maniacs, Byronic heroes, femmes fatales and even ghosts), or *the liberation (or, better said, the unleashing) of a chaotic, ornate and convoluted archaic imaginary of death and of carnage – a visceral supra-representation of excess and exaggeration*: That is why Fred Botting speaks of the Gothic in terms of a return to the past while David Punter places eighteenth century Gothic in opposition with the Classic: if "classic" meant order, purity, and a set of cultural models to be followed, the Gothic style was the bringer of an invigorating sense of ancestral disruptive darkness and forceful dissidence.

Robert Miles (while expanding on Terry Castle's previous appraisals of the qualities of this phenomenon) interprets the incredible translatability of motifs and themes within the Gothic genre as an almost spellful shape-shifting that allows the essences to travel and to unravel along the historically and culturally grounded lines of force of the human psyche. **Having its origins in the liberation of the human potential from the institutional frameworks effected in the 18th century public sphere, the resurrection of impossible spectres and of archetypal ontological structures performed by the Gothic genre mirrored perfectly the new capacity of the public culture to negotiate history's silent areas and to express them in the code of the modern psychological intuitions**⁹. The virtuality and the webs of trans-realities generated in vivid colours and in fertile emotional intensities (condensations) by the Gothic literature managed to introduce in the monolith of the classic rigid dichotomies of the human cultural code (real/unreal, inner world/outer world, life/death, mysticism/rationality) precious fissures (acting as alternative spaces of expansion [evolution through experimentation]), as well as to unite them into luxuriant interlacements of troughs capable to host abundant niche-streams captured (by means of imagination and of a dialogically-induced consubstantiality among cultural stems, roots and seeds) from the sources located in the depths of the primordial raging archetypes. Such fissures (spaces of open and tempestuous creativity) united into luxuriant interlacements eventually acted as an intricate network of minute blood vessels (capillaries) connecting isolated and remote dimensions of the cultural human Self (real/unreal, inner world/outer world, life/death, mysticism/rationality) and ensuring both the circulation of essences and the rich oxygenation of the lethargic muscles of conceptualization. In this point, *the ghost* became the symbolic instantiation of this new capacity of cultural creators to flow, to fly and to glide through social and historical contexts:

“(...) what once was real (the supernatural) has become unreal; what was once unreal (the imagery of the mind) has become real. In the very process of reversal, however, the two realms are confused: the archaic language of the supernatural contaminates the new language of mental experience. Ghosts and spectres retain their ambiguous grip on the human imagination; they simply migrate into the space of the mind.’ (Castle 1987: 248)

For Castle, then, new, historically situated fears prompted a ‘valorization of illusions’ which in turn imparted value to the practice of *aisthesis*; ‘reading as

⁹ David H. Richter too makes this point as clear as possible: “Only within the last few years has it become clear that we cannot continually recycle the same history in new packages.” (Richter, 1987, p. 150)

reverie' chimes with the spectral nature of the Gothic text. Castle is with Richter in seeing the Gothic as a textual event in which boundaries between inside and outside, life and death, the spectral and the real, the illusory and the rational, disarmingly fade, an event occurring within the larger context of a shift in 'Romantic sensibility.'" (Miles, 2002, pp. 118-119)

The fact that the Gothic genre operated with dangerous chaotic resurfaced engines and absorbing structures of the Self and that it had the capacity to combine and attach otherwise incompatible historical contexts (demon-figures that traversed the meanings of personal and collective histories) must not be interpreted as a plea for the idea that the Gothic literary style was somehow above or beyond a set of conventions used in constructing specific representations; or that it could be deprived of a recurring (obsessive) gallery of historical and social types (most of the politically double-coded):

"In terms of the traditional 'preconstructonal' view of the genre, the Gothic would be defined as a system of literary conventions: of *character types*, like the tyrannical parent, the criminal cleric, the courageous hero, the swooning heroine, together with a collection of assorted demons, ghosts, vampires, and the like; of *plot devices*, like mysterious prophecies, chases through dark passageways, peculiar apparitions, sadistic persecutions; of *conventional settings*, like ruinous castles, gloomy churchyards, claustrophobic monasteries and convents, and lonely mountain roads; and of *narrative techniques*, like the story within the story, like frame narratives, and tales in the form of fragmentary manuscripts. (...) the 'constructional' mode would (...) begin by narrowing the focus to the formal end characteristic of (but not limited to) the Gothic: the production of concern, suspense, terror and, at its most intense, horror, deriving from a plot turning on what the reader is meant to perceive as the supernatural." (Richter, 1987, pp. 151-152)

5. Instead of conclusions: Gothic's influence on the definition of the field of human sciences (Wilhelm Dilthey's "Geisteswissenschaften") and on the investigation of primordial forms of human consciousness (Wilhelm Dilthey's "Innewerden")

In an era dominated by didactic novels and by novels of manners, the Gothic novel decided to understand and to appropriate the Self in a different way. To this end, it took the opposite road: it detached itself from the customary societal preoccupations and it descended as deep as possible into the human psyche, where it attempted to actualize ancestral seeds of becoming (*seeds that were last visible in the pagan worlds*):

“(…) the Gothic becomes an area of literary space which at its outset acquired definition in dialectical opposition to two other contemporary fictional forms, the didactic novel (like Holcroft’s *Ana St. Ives* or Bage’s *Hermsprong*) and the novel f manners (like Burney’s *Evelina*). As the history of the novel progressed during the nineteenth century, the Gothic took on other roles of opposition. For example, as the mainstream novel, toward the end of the century, turned outward to a broad social canvas, as in *Middlemarch*, the Gothic turned inward toward an examination of abnormal psychology, as in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.” (Richter, 1987, p. 152)

Gothic’s attempts to understand the Self by returning to his primordial and maybe even to his reptilian structures of consciousness, as well as the efforts to counteract rationalism and to maintain the privileged role of imagination and of fancy in the explorations of the human psyche had, in our opinion, a huge impact on the development of the field of human sciences, as an independent and prolific scientific field in the 19th and 20th century philosophy – though the academic theory never acknowledged a direct influence of Gothicism on the emancipation and consolidation of humanistic disciplines.

Yet, we will consider that Gothic’s efforts to understand the Self from angles and from perspectives that went behind and beyond rationalism set the very foundation of the later explorations of the human essence (and spirit) in the humanistic sciences.

The first and the most important voice in the 19th century that observed the immense potential of the humanistic disciplines when it comes to revealing hidden human potentials and acute sustaining structures of the Self (whose phenomenality remains to some percent inaccessible to rationalism’s classical forms of investigation) was the German Wilhelm Dilthey. He was the first to have brought a strong theoretical vision upon the two dominant scientific directions in Western cultures and, in 1883 he pioneeringly distinguished between *the natural sciences (Naturwissenschaften)* and the *human sciences (Geisteswissenschaften)*.

In the 20th century, literary criticism and other humanistic disciplines that even nowadays still strive to overcome their “crisis of foundations” (and of legitimation alike) and to acquire a more accurate character of scientificity (*Wissenschaftlichkeit*), greeted Dilthey as a pioneering advocate of the “town privileges” of the humanistic studies, through famous voices such as René Wellek’s and Austin Warren’s:

“As early as 1883, Wilhelm Dilthey worked out the distinction between the methods of natural science and those of history in terms of a contrast between explanation and comprehension (Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissen-*

*schaften*¹⁰, Berlin, 1883). The scientist, Dilthey argued, accounts for an event in terms of its causal antecedents, while the historian tries to understand its meaning. This process of understanding is necessarily individual and even subjective." (Wellek and Warren, 1956, p. 17)

In Dilthey's system of thinking, the *natural sciences* refer to phenomena in *explicative* abstract terms of cause and effect or of general and particular and, consequently, we could say, in virtue of today's modern visions upon the issue, that they provide what Kant would term as "geistlos" (without spirit) *explanations* of the surrounding reality. On the other hand, *the human sciences* provide not just explanations but *understandings* of the phenomena, and, by making value judgments on our lived experiences, they produce a deeper impact on the prospective and on the visionary structures of our consciousness.

Following this logic, Dilthey assigns the act of understanding (*Verstehen*) to the *human sciences*, and the "already understood"¹¹ (the abstract, closed and labeled as such result of an investigation – the *Verstand*), to the *natural sciences*.

In order to sustain from the point of view of a conceptual foundation this *put-forward-for-consideration* relation between phenomena and human understanding, Dilthey issued the famous "principle of phenomenality" (*Satz der Phänomenalität*), one that places human consciousness (the producer and the historical depository of all structures of meaning) above all other possible fertile, creative and fruitful entities:

"The supreme principle of philosophy is the principle of phenomenality: according to this principle everything that exists for me is subject to the condition that it is a fact of my consciousness. All outer things, too, are only given as a connection of facts or processes of the consciousness. Objects, things, only exist for, and in, consciousness." (Dilthey 1974, p. 90¹² in Tool, 2007, p. 5)

Of course, "consciousness" as such is a very large and diffuse concept and one may wonder with which definition of consciousness does Dilthey operate in this case. And the answer is a pretty shocking one, as Dilthey seems to go way behind Kantianism, back to a sort of extremely primitive if not even primordial or plain archetypal form of consciousness which he calls as "*Innewerden*".

¹⁰ *Introduction to the Human Sciences*.

¹¹ Our phrase, not Dilthey's.

¹² We reproduce here Tool's citation for this passage: Dilthey, Wilhelm (1974) "Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an Realität der Aussenwelt und seinem Recht". In *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, 6. Aufl. Wilhelm Dilthey, ed. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, S. 90–138.

Once here, we could claim in an adventurous theoretical speculative manner that *the suffocating premonitions in the Gothic literature, – the paralyzing presentiments, the overwhelming panic attacks, the unlocatable terrors, the intense states of anxiety, the dangerous déjà vues and other destructuring resurfacings of poisoned pasts and the supernatural acuties with which this kind of literature has accustomed its readers – are all forms assignable to an acute and very intensely-instinctual form of primordial consciousness identified by Dilthey as “Innewerden”, a type of visceral (we could say) awareness of the essence of reality, an awareness that involves a direct, acute and decisive knowledge of reality and one that precedes any “subject-object distinctions that characterize the representational world of conceptual cognition”*¹³.

BIBLIOGRAPHY

- Botting, F. (1996). *Gothic*. London & New York: Routledge.
- Habermas, Jiirgen. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere (An Inquiry into a Category of Bourgeois Society)*. Translated by Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence, 1991. Cambridge (Massachusetts): The MIT (Massachusetts Institute of Technology) Press.
- Hobsbawm, E. (1962). *The Age of Revolution, Europe in 1789-1848*. London: Abacus.
- Miles, R. (2002). *Gothic Writing: 1750 - 1820 ; a Genealogy*. Second Edition. Manchester: Manchester University Press.
- Hutcheon, L. (2002). *The Politics of Postmodernism* (2nd edition). New York and Abingdon, Oxon: Routledge.

¹³ Stanford Encyclopedia of Philosophy, Wilhelm Dilthey. <http://plato.stanford.edu/entries/dilthey/>, consulted on the 28th of August 2013, 14: 50 p.m.

The complete citation (explanation) for this issue is the following: “The I-think that is the basis of the conceptual cognition (Erkenntnis) of the natural sciences is preceded by a direct knowing (Wissen) that is rooted in the more inclusive thinking-feeling-willing of lived experience (see Dilthey 1989 [Vol. 1, *Introduction to the Human Sciences*], 228, 263–68). The natural sciences merely construct a phenomenal or ideal world that abstracts from the real nexus of lived experience. The world that is formed by the human sciences is the historical-social reality in which human beings participate. It is a real world that is directly possessed or present in what Dilthey calls Innewerden. This term is best translated as ‘reflexive awareness’ to indicate a self-givenness. Reflexive awareness is an “original form of consciousness” (Dilthey 1989, 255) that ‘does not place a content over against the subject of consciousness (it does not re-present it)’ (Dilthey 1989, 253). Reflexive awareness involves a direct knowing that reality is present-for-me prior to there being any reflective act-content, subject-object distinctions that characterize the representational world of conceptual cognition.”

- Mighall, R. (1999). *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press.
- Montesquieu, C. (1989). *The Spirit of the Laws*. Editors and Translators: Anne M. Cohler, Basia Carolyn Miller, Harold Samuel Stone, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Punter, D. (1980). *The Literature of Terror. A History of Gothic fictions from 1765 to the Present Day*. London & New York: Longman.
- Punter, D. (ed.) (2000). *A companion to the Gothic*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Watt, J. (1999). *Contesting the Gothic. Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Messadié, Gérald. (1996). *A History of the Devil*. John Urda (Editor). Marc Romano (Translator). New York and Tokio: Kodansha America, Incorporated.
- Wellek, René and Warren, Austin. (1956). *Theory of literature*. San Diego, California: Harcourt, Brace & World.

ARTICLES IN JOURNALS

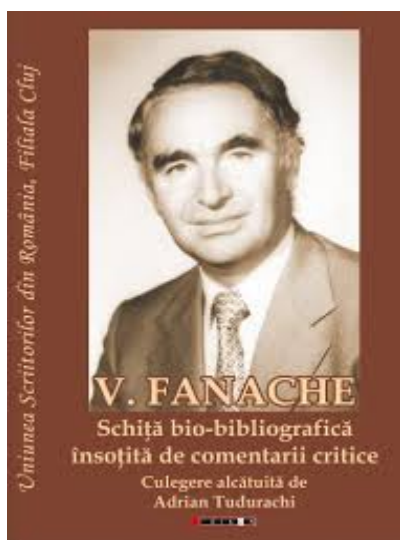
- McKeon, Michael. (2004). "Parsing Habermas's Bourgeois Public Sphere" in *Criticism*, Vol. 46. Nr. 2. Pp.273-7. Detroit (Michigan): Wayne State University Press.
- Richter, D.H. (1987). "Gothic Fantasia: The Monsters and the Myths." in *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 28:2. Pp.149-170. Philadelphia (Pennsylvania): University of Pennsylvania Press.
- Castle, Terry. (1987). "The Spectralization of the Other in The Mysteries of Udolpho" in *The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature*. Eds. Felicity Nussbaum and Laura Brown. Pp. 231-53. New York and London: Methuen.
- Tool, Andrus. (2007). "Wilhelm Dilthey on the objectivity of knowledge in human sciences", *TRAMES (Journal of the Humanities and Social Sciences)*. Vol. 11 (61/56). No.1. Pp. 3-14. Tartu: Estonian Academy Publishers.

INTERNET SOURCES

- Edmund Burke (1790). *Reflection on the Revolution in France*. On-line edition available at: http://www.constitution.org/eb/rev_fran.htm.
- Voltaire, *Philosophical Dictionary*, <http://ebooks.adelaide.edu.au/v/voltaire/dictionary/chapter196.html>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy, Wilhelm Dilthey. <http://plato.stanford.edu/entries/dilthey/>

BOOK REVIEWS

ADRIAN TUDURACHI, *V. Fanache – Esquisse bio-bibliographique accompagnée de notes critiques*, Éditions Eikon, Cluj-Napoca, 2014, 604 pag.



L'étude, en format électronique, *Esquisse bio-bibliographique accompagnée de notes critiques*, coordonnée par le chercheur A. Tudurachi, trace le portrait de l'universitaire et du critique littéraire de l'Université de Cluj, V. Fanache (1934-2013).

La structure de cette étude bio-bibliographique est hétérogène, on y trouve les rubriques suivantes : «Notes pour un portrait affectif», «curriculum vitae», Dossier de réception critique, Appréciations de l'entière activité et Interviews (avec V. Fanache).

Dans les «Notes pour un portrait affectif», le coordinateur du volume, A. Tudurachi, ébauche de manière concise l'univers des idées du professeur V. Fanache, qui, conformément au coordinateur, «était conscient qu'un critique ne doit exprimer/ révéler, pareil aux autres personnes, l'amour, la haine ou la peur de la mort, qu'en interprétant, commentant, collectionnant des images et des vers». Il apparaît que V. Fanache a cherché des thèmes et des motifs récurrents dans les œuvres des écrivains roumains pour découvrir «une formule ethnique de la réalité, une composition de thèmes et d'images qui d'une manière mystérieuse et inconsciente nous appartient». Ainsi, il découvre, au-delà de l'univers des œuvres analysées, «une continuité – d'un autre ordre – dans l'imaginaire», en poursuivant un état spirituel collectif. Voilà la manière de «mettre la critique sous contrôle étique».

Dans «curriculum vitae» il nous présente, de manière très concise, quelques informations bibliographiques concernant V. Fanache qui, en 1969, reçoit le titre de «docteur en philologie» grâce à sa thèse *La Poésie de Mihai Beniuc*, publiée en 1972; il est pour un temps chercheur à l'Académie Rou-

maine, Filiale de Cluj et devient ensuite universitaire à la Faculté des Lettres de Cluj. Le coordinateur de cette esquisse expose des informations liées aux débuts journalistiques du professeur V. Fanache dans la revue «Étoile» (1958), avec notamment : la collaboration avec diverses revues; la collaboration à plusieurs volumes collectifs, parmi lesquels, *Le Dictionnaire des œuvres littéraires* ('98-2003); des traductions, comme *L'Ironie* de V. Jankélévitch; des avant-propos ou des postfaces à quelques livres et études (*Poésies* – Mihai Beniuc, *La Vie de Mihai Eminescu* – G. Călinescu, *Le nombre en tant qu'expression du hasard* – Șt. Gencărau etc.); les prix et distinctions obtenus, parmi lesquels «Le Prix de l'Union des écrivains pour la critique» - Filiale Cluj, en '99, pour l'étude critique sur Caragiale.

Le dossier de réception critique est la plus vaste partie du volume (à peu près 500 pages) et contient les commentaires critiques des philologues (universitaires ou critiques) sur les études du V. Fanache, publiées dans diverses revues spécialisées du pays. Celui-ci est l'auteur de quelques volumes originaux, exclusivement de critique et d'histoire littéraires, parmi lesquels: *La Poésie de Mihai Beniuc* ('72), *La revue «Pensée Roumaine» et son époque littéraire* ('73), *Des rencontres. Critique et histoire littéraire* ('76), *Caragiale* ('84) – réédité en '97 et 2002, *Des essais sur les âges de la poésie* ('90), *Bacovia. La rupture de l'utopie romantique* ('94) – réédité en 2000, *Bacovia en 10 poèmes* (2002), *Lectures à travers le temps* (2000), *Images taciturnes de l'éternité dans le lyrique de Blaga* (2003) – réédité en 2006.

Tous les commentaires critiques soulignent le professionnalisme du V.

Fanache, la profondeur critique, la rigueur et la finesse analytique de celui-ci et enfin sa sensibilité critique. Ces commentaires positifs relèvent les éléments originaux des études de l'universitaire. Les trois premiers volumes sont «des monographies» des valeurs de l'espace transylvain de la période entre-deux-guerres. Il s'agit d'une recherche historico-littéraire qui a comme but l'intégration culturelle de la littérature roumaine au niveau national, avec des «ouvertures esthétiques» vers la culture européenne. Dans une autre étude, il (ré)interprète l'œuvre de Caragiale, en la situant sous le signe «du réalisme ironique», une ironie de type socratique, par l'intermédiaire de laquelle V. Fanache circonscrit le grand classique roumain dans l'universalité. Ensuite, il écrit des pages essentielles et significatives sur «la géométrie du texte» et sur le motif du «plomb» dans la poésie de Bacovia, qui sont remarquables par «la diction de l'esprit critique» (J. Starobinski). Enfin, il analyse le lyrisme de Blaga du point de vue de la critique de l'imaginaire, en le situant sous le signe d'une poétique du «silence», déterminée par les limites du langage poétique.

La section «des appréciations de l'entière activité» apporte plus d'information en ce qui concerne la personnalité de V. Fanache. Ceux qui l'ont connu lui ont dédié des textes pour ses 60ème, 70ème et 75ème anniversaires, afin d'exprimer leur contentement et leur admiration pour celui-ci, en tant que professeur et ami.

Les quatre interviews avec V. Fanache montrent qu'il croyait «dans le retour des préoccupations pour les disciplines humanistes» et il pensait également que «être dans le monde c'est du hasard», mais que «faire quelque chose

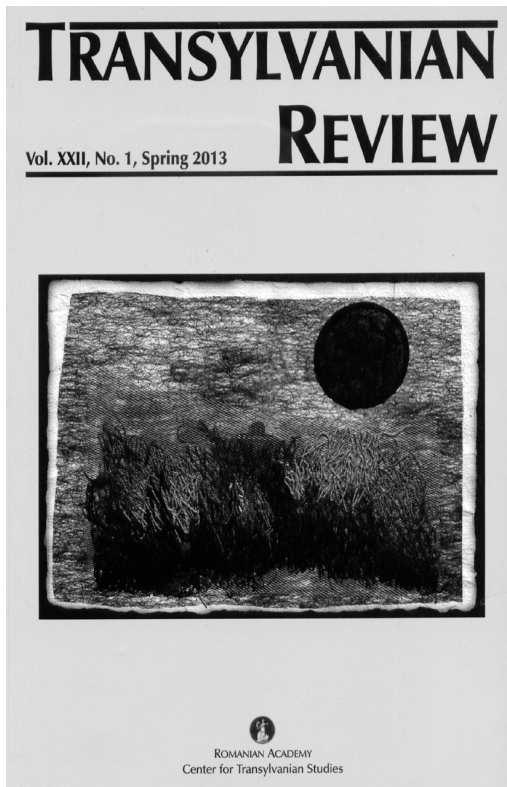
utile pour le monde c'est une chance». Ainsi, nous pouvons parler d'un seul credo personnel du critique qui vise l'être humain et son rôle dans ce monde. Enfin, il considère que le milieu universitaire donne naissance à «une critique authentique».

Par conséquent, cette esquisse bio-bibliographique souligne le rôle de l'universitaire V. Fanache dans le domaine de la critique littéraire, par la

nouveauté des approches interprétatives concernant certains auteurs consacrés (mentionnés ci-dessus). V. Fanache a été un «seigneur de la cité» des critiques et ce n'est pas par hasard qu'il a été nommé en '99 «citoyen d'honneur» de la ville de Cluj-Napoca.

LEONTINA COPACIU
(leontina20@yahoo.com)

***Transylvanian Review*, Vol. XXII, No. 1, Cluj-Napoca, Spring 2013, 160 p.**



Transylvanian Review is published quarterly by the Center for Transylvanian Studies and the Romanian Academy and it was founded by Silviu Dragomir. It is always published in a foreign language (English, French, Italian, German). Between 1934 and 1944 this cultural magazine was published in Cluj and then in Sibiu. During the communist regime the magazine was not published, but beginning with 1991 it was brought out again. Transylvanian Review refers directly to Transylvania seen as a multicultural and multiethnic space.

The issue for 2013 of the above mentioned magazine has a well-defined structure that includes seven sections such as: Paradigms, Philosophy, Europe, Tangencies, Agora, Book Reviews and finally Contributors.

Paradigms is a section that includes four articles all written in English. The first one entitled "How Is Equality Possible? - An analysis of the Idea of

Intrinsic Equality” whose author is professor Adrian-Paul Iliescu deals with the importance of the term *equality* being a sociological article.

The next article focuses on the algorithms one has to use in order to discover the denotations. The author, professor Mihail Radu Solcan, wants to emphasize the idea that „algorithms do not function as meanings”. At the end of this article he draws readers’ attention to the distinction between “effective denotation” and “presumed denotation”. Professor Valentin Mureșan wrote an article “An Organization’s Moral Topography” that is about ethics and he also presents a series of solutions to different moral problems that appears within modern society. He presents “moral route” as being an institutional procedure that “may be useful for strengthening the *moral order* in an organizational life”. In the last article rector Mircea Dumitru from the University of Bucharest presents a “theory of truthmaking” for “modal languages”, including also the following issues: meaning, truth, and quantifiers.

The second part of this cultural magazine is entitled *Philosophy*. As part of this rubric there are two articles. The first one written in French by Mihai Maci, the lecturer from University of Oradea, tackles upon the personality of philosopher Zevedei Barbu. He tried “to formulate a dialectical history of materialist dialectics”. The second article written by professor Marțian Iovan presents the great involvement of another important personality of Cluj, the scholar Eugeniu Sperantia (1888-1972), in the following disciplines: juridical philosophy, sociology, legislation, government and nation.

Europe is the name of the third section of Transylvanian Review and it includes two articles. Lecturer Ștefan Melancu at Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca exposes an article which is replete with present interest. “The Crisis of the European Values and Spirit” is focused on “spiritual and axiological” crisis with which Europe is confronting nowadays. On the other hand, lecturer Titus Corlățean at Dimitrie Cantemir Christian University in Bucharest writes a well documented article about “The reform of the European Mechanism (ECHR) for the Protection of Human Rights”.

When dealing with the next rubric, called *Tangencies*, the register is changed. Constantina Raveca Buleu, postdoctoral student at A.I. Cuza University of Iași and at Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, presents the interwar esoteric periodical *Memra* and its editor Marcel Avramescu who “was the key figure of Romanian interwar esotericism”.

Agora is the fifth section of this literary magazine and it contains only one article. “Contacts between the Romanians and Turkic Nomads: Disinformation, Mystification and Xenophobia: N. Berend” is written by professor Victor Spinei. According to its author “the article is a polemical response to a review published by Nora Berend to V. Spinei’s book *Romanians and Turkic Nomads North of the Danube Delta from the Tenth to the Mid-Thirteenth Century* (2009), focusing on Nora Berend’s lack of familiarity [...] and on her poorly disguised bias against the Romanians”. It contains strong arguments related to the ideas and opinions exposed and it might be very useful for younger readers who do not know so many details related to the history of our country in those days.

The last section of Transylvanian Review includes seven book reviews. The original books were written both by Romanian and foreign authors. The books that were reviewed bring forward in discussion both the Transylvanian history and culture and other geographical spaces linked to this region.

All in all, it can be considered that the issues addressed in these articles draw upon a strong body of research related to this geographical region, namely Transylvania.

Thus the readers have the possibility to enrich their cultural and historical knowledge related to this region situated in the central part of our country.

RALUCA-DANIELA RĂDUȚ
(raluca_daniela_radut@yahoo.com)

LUCIAN CHERATA – *Sur le substrat indo-européen de la langue roumaine*, Editions Aius Printed, Craiova, Roumanie, 2013, 515 p.



Un des motifs qui nous a dirigé vers le volume *Sur le substrat indo-européen de la langue roumaine* a été le profil intéressant du professeur docteur Lucian Cherata. Après avoir suivi les cours de la Faculté d'Electrotechnique de Timișoara (spécialisation automatisations et ordinateurs), l'auteur a changé de direction, pour s'orienter vers la Faculté d'Histoire-Philosophie-Géographie. En 2007, le titre de docteur en philosophie est obtenu de la part de l'Académie Roumaine. Parmi ses publications, on énumère : *Grammaire de la langue Romani* (2001), *Schémas logico-structuraux dans les dialogues de Platon* (2007) ou *La mémoire de la Dacie préhistorique* (2011).

L'approche scientifique qu'on rencontre dans le volume *Sur le substrat indo-européen de la langue roumaine* est, dès qu'on commence à le lire, pour le moins audacieuse et intéressante. « Au-

dacieuse» parce que Lucian Cherata essaye d'introduire dans la linguistique une nouvelle théorie sur l'origine de la langue roumaine, pas encore exploitée. Il s'agit d'analyser son origine dans le miroir de la langue sanskrite, considérée jusqu'à présent seulement une étape tardive dans l'évolution des langues indo-européennes.

La recommandation du début de l'ouvrage l'encadre dans la série des travaux qui apportent « des révélations surprenantes dans l'explication des étymologies », mais on considère que les termes utilisés sont aisément exagérés, car les vingt-trois parties représentent un pas timide dans la recherche de l'étymologie de la langue roumaine, mis sous le signe de l'hypothétique, comme l'auteur lui-même, le déclare.

Le but des quatre premiers chapitres (I. Sur la nécessité d'élaborer une nouvelle théorie sur l'origine du roumain, II. Les Daces - les ancêtres des roumains, III. L'encadrement de la civilisation traco-geto-dacique parmi les civilisations de référence du monde antique, IV. Les considérations sur la civilisation des traco-geto-daces) est de rappeler en la parcourant l'histoire de l'origine du roumain, avec une attention particulière pour l'étape sur les daces. Après avoir analysé quatre théories sur les débuts de cette langue, l'auteur souligne la nécessité d'une nouvelle approche, afin de compléter les vides que les recherches qui existent déjà ont introduits dans la linguistique. La nouvelle théorie aura un objectif bien établi : éliminer les insuffisances linguistiques qui se propagent tous les jours et ouvrir une nouvelle porte vers un horizon inconnu, la reconsidération du substrat de la langue sanskrite.

La nouvelle théorie est aussi exploitée dans les deux chapitres suivants : V. Des caractéristiques phonologiques des langues proto-indo-européennes transmises aux langues indo-européennes et VI. Des considérations sur les peuples et les langues indo-européennes du cinquième vague d'émigration avec un bref itinéraire dans les langues indo-européennes, plus exactement, une énumération classique des caractéristiques phonologiques de ces langues est proposée, accompagnée des contestations sur les peuples et les langues. Ce qui nous frappe dans ce passage est la déclaration de l'auteur à l'égard de la division classique des langues sus-mentionnées en *centrum* et *satem*, qui lui semble discutable, mais ce doute n'est soutenu par aucun argument.

Peut-être la consistance de la recherche se cache dans les cinq parties qui suivent : VII. Prémises de l'étude de la langue des daces, VIII. Méthode sur l'interprétation de l'étymologie d'un mot dace à partir des structures indo-européennes, IX. Sur la possibilité de recherche des textes sacrés à partir des structures / racines sanskrites, X. Toponymes, hydronymes, onomastiques et dénominations des plantes de l'espace traco-geto-dacique en interprétation indo-européenne et XI. Traditions et fêtes daciques / roumaines en interprétation indo-européenne.

Ces parties sont réunies en un même ensemble car elles présentent des schémas qui veulent soutenir l'objectif mentionné en début d'analyse, le fait que la langue sanskrite a laissé de réelles traces en roumain. Le tableau comparatif ajouté au VIIIème chapitre met en balance les structures indo-européennes et sanskrites existant en roumain.

L'auteur consacre un certain nombre de pages à l'explication de l'étymologie proto-indo-européenne par l'intermédiaire de la langue sanskrite / indo-européenne des mots daciques. Son explication se limite à la dénomination, à la provenance et à la signification sanskrite, elle se réfère à un nouveau tableau, censé nous éclairer sur la question de savoir si la langue sanskrite a vraiment laissé en roumain des preuves que son origine, et si cette dernière doit être reconsidérée. Mais ces références nous donnent uniquement des translations et pas des approches révélatrices.

La conclusion du présent volume, XVII. Conclusions est un mélange bizarre entre l'analyse psychologique du linguiste qui n'a pas cessé de faire des recherches, car « rechercher est la condition pour trouver, la première, mais elle est insuffisante. Nous avons recherché sporadiquement et avec ténacité ! Qu'advierait-il si nous n'avions pas confiance en notre bonne étoile et en nos intuitions ? » et la mise à plat des faits soulignés dans le livre : la logique de l'explication, la sacralité des sens et leur symbolisme. Le lyrisme souvent rencontré dans cet ouvrage de linguistique n'est pas en concordance avec l'objectif annoncé au début du volume. À titre d'illustration, citons la dernière phrase des conclusions : « Toute cette lumière d'âme qui se relève vers nous, du bout de l'histoire, est une étoile de l'espérance en laquelle il est naturel que tous les Roumains croient. Peut être que l'ajout des vers suivants à ce qu'on vient de dire, sera approprié ».

Les dernières pages (du chapitre XVIII au chapitre XXIII) sont réservées aux résumés, bibliographie et annexes.

Au début de notre lecture, les attentes étaient modestes et elles ont été entretenues jusqu'à la fin de cette incursion. Nous admirons l'initiative menée par l'auteur et le courage d'embrasser un domaine si vaste. Cet ouvrage trouvera à n'en pas douter sa place dans la littérature qui discute ce sujet, mais nous attendons une nouvelle partie qui s'appuierait sur des analyses plus détaillées, avec des explications plus exhaustives et qui apporterait véritablement de nouveaux aspects au débat linguistique. En l'absence de ces nouveautés, soutenues et analysées, nous ne sommes pas encore convaincue que l'approche de cette question doive se réinventer.

ANCA-ELENA DANCIU

(ancadanciu2007@yahoo.com)