

UNIVERSITY OF NIŠ



ISSN 0354-4702 (Print)
ISSN 2406-0518 (Online)
COBISS.SR-ID 98733575
80+82

FACTA UNIVERSITATIS

Series
LINGUISTICS AND LITERATURE
Vol. 19, № 2, 2021



Scientific Journal **FACTA UNIVERSITATIS**
UNIVERSITY OF NIŠ

Univerzitetski trg 2, 18000 Niš, Republic of Serbia

Phone: +381 18 257 095 Telefax: +381 18 257 950

e-mail: facta@ni.ac.rs <http://casopisi.junis.ni.ac.rs/>

Scientific Journal FACTA UNIVERSITATIS publishes original high scientific level works in the fields classified accordingly into the following periodical and independent series:

<i>Architecture and Civil Engineering</i>	<i>Linguistics and Literature</i>	<i>Physical Education and Sport</i>
<i>Automatic Control and Robotics</i>	<i>Mathematics and Informatics</i>	<i>Physics, Chemistry and Technology</i>
<i>Economics and Organization</i>	<i>Mechanical Engineering</i>	<i>Teaching, Learning and Teacher Education</i>
<i>Electronics and Energetics</i>	<i>Medicine and Biology</i>	<i>Visual Arts and Music</i>
<i>Law and Politics</i>	<i>Philosophy, Sociology, Psychology and History</i>	<i>Working and Living Environmental Protection</i>

SERIES LINGUISTICS AND LITERATURE

Editor-in-Chief: **Violeta Stojičić**, e-mails: stojicic.facta@gmail.com, fulaled@junis.ni.ac.rs
University of Niš, Faculty of Philosophy
Republic of Serbia, 18000 Niš, 2 Ćirila i Metodija str.

Guest Editors: **Nikola Bjelić**, e-mail: nikola.bjelic@filfak.ni.ac.rs
Vladimir Đurić, e-mail: vladimir.djuric@filfak.ni.ac.rs
University of Niš, Faculty of Philosophy
Republic of Serbia, 18000 Niš, 2 Ćirila i Metodija str.

EDITORIAL BOARD:

Dirk Geeraerts, Professor Emeritus,
KU Leuven, Belgium

Valerie Loichot, Samuel Candler Dobbs Professor,
Emory University, United States

Annalisa Baicchi, Professor,
University of Genoa, Italy

Lise Fontaine, Reader,
Cardiff University, United Kingdom

Jack K. Chambers, Professor,
University of Toronto, Canada

Per Ambrosiani, Professor,
Umeå University, Sweden

Jorge Diaz-Cintas, Professor,
University College London, United Kingdom

Cristina Maria Moreira Flores, Associate Professor,
University of Minho, Portugal

Giorgia Alù, Associate Professor,
University of Sydney, Australia

Sanja Runtić, Professor,
University of Osijek, Croatia

Barbara Vodanović, Assistant Professor,
University of Zadar, Croatia

Zorica Trajkova, Associate Professor,
Ss. Cyril and Methodius University, Skopje, Macedonia

Jelena Filipović, Professor,
University of Belgrade, Serbia

Radmila Bodrić, Associate Professor,
University of Novi Sad, Serbia

Vesna Lopičić, Professor,
University of Niš, Serbia

Vladimir Ž. Jovanović, Professor,
University of Niš, Serbia

Biljana Mišić Ilić, Professor,
University of Niš, Serbia

This is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access. Articles published in our journal are peer-reviewed before publication which is in accordance with the BOAI definition of open access.

UDC Classification Associate: **Maja Mitošević**, University of Niš, Library of Faculty of Philosophy

Russian Proofreader: **Julija Šapić**, Русский дом - Российский центр науки и культуры в Белграде, e-mail: julija.sapic@gmail.com

French Proofreader: **Simon Sebastien Schoonbroodt**, Faculty of Philosophy, Novi Sad, e-mail: simon.schoonbroodt@gmail.com

English Proofreader: **Violeta Stojičić**, University of Niš, Faculty of Philosophy, e-mail: stojicic.facta@gmail.com

The authors themselves are responsible for the correctness of the English language in the body of papers.

Secretary: **Olga Davidović**, University of Niš, e-mail: olgicad@ni.ac.rs

Computer support: **Mile Ž. Randelović**, University of Niš, e-mail: mile@ni.ac.rs

The cover image design: **M. Ž. Randelović**

Publication frequency – one volume, two issues per year.

Published by the University of Niš, Republic of Serbia

© 2021 by University of Niš, Republic of Serbia

Financial support: Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia

Printed by ATLANTIS DOO, Niš, Republic of Serbia

Circulation 70

ISSN 0354 – 4702 (Print)
ISSN 2406 – 0518 (Online)
COBISS.SR-ID 98733575
UDC 80+82

FACTA UNIVERSITATIS

SERIES LINGUISTICS AND LITERATURE
Vol. 19, N° 2, 2021



UNIVERSITY OF NIŠ

FACTA UNIVERSITATIS: *Series Linguistics and Literature (FULL)* is an open access and double-blind peer reviewed international journal. It publishes original scientific papers, review articles and book reviews in various areas of linguistics, literature and cultural studies. Papers accepted for publication are selected with regard to scientific quality and scholarly standing. The journal is published in both print and online.

INSTRUCTIONS FOR CONTRIBUTORS

Submissions should be in English, French or German. Manuscripts in Slavic languages should be in Times New Roman.

Manuscript format. A brief abstract of approximately 100 to 150 words in the same language and a list of up to six key words should precede the text body of the manuscript. The list of References is followed by an abstract, the paper title and key words in Serbian. Manuscripts should be prepared using a Word template (downloaded from web address <http://casopisi.junis.ni.ac.rs/index.php/FULingLit/about/submissions#authorGuidelines>).

Manuscript length. Manuscripts should not exceed 8000 words.

Style requirements. Letters, figures and symbols should be clearly denoted.

Line drawings ("Figures"), **photographs** ("Plates") and **tables** must be reproducible and carefully numbered and labeled. All **figures** should be numbered with consecutive Arabic numbers. They should have descriptive captions and should be mentioned in the text. Figures submitted must be of standard high enough for direct reproduction. **Line drawings** should be prepared in electronic form. Figures should be planned in advance to allow reduction to 12.75 cm in column width.

References The reference list should contain all the works referred to in the manuscript. They must be listed in the alphabetical order of author surnames. The *FULL* guide to citation and reference is based on The Chicago Manual of Style (17th edition © 2017 by The University of Chicago):

Grazer, Brian, and Charles Fishman. 2015. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster.

Thoreau, Henry David. 2016. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167–95. Minneapolis: Graywolf Press.

Satterfield, Susan. 2016. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April): 165–76.

Rutz, Cynthia Lillian. 2013. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago.

Electronic submission. Papers for consideration should be submitted to the Series Editor in electronic form via the Journal home page: <http://casopisi.junis.ni.ac.rs/index.php/FULingLit>.

Note: The same author cannot have their paper published in two successive issues.

FACTA UNIVERSITATIS

Series

Linguistics and Literature

Vol. 19, N° 2, 2021

Contents

Thematic papers

Fondements de la modernité : Baudelaire, Flaubert, Proust

Editorial

Nikola Bjelić, Vladimir Đurić

AVANT-PROPOS

Fondements de la modernité : Baudelaire, Flaubert, Proust..... i-i

Jocelyn Godiveau

CHARLES BAUDELAIRE, LA MODERNITÉ ET SES GOUFFRES 159-170

Nikola Bjelić, Ivan Jovanović

LA TRADUCTION OU LA RECRÉATION : « CORRESPONDANCES »

DE CHARLES BAUDELAIRE DANS DEUX VERSIONS SERBES 171-182

Vladimir Đurić, Vanja Cvetković

BAUDELAIRE ET CAMUS : AU CARREFOUR D'UN MYTHE 183-195

Snežana Petrova

LA CORRESPONDANCE FLAUBERTIENNE :

ESSAI SUR LA GESTATION ESTHÉTIQUE DE *MADAME BOVARY*..... 197-209

Radana Lukajić

L'ART « DÉCADENT » DE FLAUBERT : L'IMPASSIBILITÉ IMPOSSIBLE..... 211-220

Biljana Tešanović

MADAME BOVARY DE CLAUDE CHABROL

ET LE MYTHE DE LA « FIDÉLITÉ »..... 221-232

Vladimir Karanović, Mirjana Sekulić

EL PANOPTISMO COMO MEDIO DE CONTROL EN LAS NOVELAS

MADAME BOVARY DE GUSTAVE FLAUBERT Y *LA REGENTA*

DE LEOPOLDO ALAS «CLARÍN» 233-245

Pierre Fleury	
RÉNOVATION DU CONCEPT DE « PHRASE »	
CHEZ FLAUBERT ET BAUDELAIRE	247-256
Milana Dodig	
LE DISCOURS INDIRECT LIBRE DANS LE ROMAN <i>MADAME BOVARY</i>	
DE GUSTAVE FLAUBERT ET SES ÉQUIVALENTS TRADUITS EN SERBE.....	257-268
Bernard Urbani	
RÉCEPTION ET INFLUENCES DE PROUST EN ITALIE (1913–1950).....	269-282
Sabine van Wesemael	
C’EST DANS LE TRIVIAL QU’IL FAUT CHERCHER DE L’ÉPIQUE	283-291
Sékou Cherif	
PROUST ET LA RÉVOLUTION ROMANESQUE : DÉCLIC D’UNE MODERNITÉ...	293-303
Stanislas de Courville	
ENTRE « PERCEPTION AURATIQUE » ET « PERCEPTION SOUS FORME	
DE CHOC ». UNE LECTURE BENJAMINIENNE DE BAUDELAIRE,	
FLAUBERT ET PROUST.....	305-313
<i>Regular papers</i>	
Mirjana Ilić	
DERIVATIONAL PARADIGM OF THE ADJECTIVE <i>ZELEN</i> IN SERBIAN	315-322
Јелена Лепојевић	
ОТАДЪЕКТИВНЫЕ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	
<i>ПОДРОСТОК</i> И ЕГО ПЕРЕВОДЕ НА СЕРБСКИЙ ЯЗЫК	323-335
Pascal Tuyubahe, Epimaque Nshimirimana, Manoah-Joël Misago	
TEMPS, ASPECTS ET MODES DANS LES CONSTRUCTIONS AVEC VERBES	
AUXILIAIRES EN KIRUNDI (BANTOU, JD62)	337-356

Thematic papers

Fondements de la modernité : Baudelaire, Flaubert, Proust

AVANT-PROPOS

Fondements de la modernité : Baudelaire, Flaubert, Proust

En cette cinquantième année jubilaire de la Faculté de Philosophie de Niš, et en dixième année du Département de langue et littérature françaises, plusieurs anniversaires très importants de la littérature française sont à célébrer.

En premier lieu, 2021 marque le 200^e anniversaire de la naissance des deux grands noms de la littérature française : **Charles Baudelaire** (le 9 avril 1821) et **Gustave Flaubert** (le 12 décembre 1821). Par leur œuvre prolifique, ces deux écrivains ont fortement marqué et influencé la littérature des XIX^e et XX^e siècles. Innovants et originaux, provocateurs et subversifs, rebelles et initiateurs, en publiant la même année (1857) leurs deux œuvres phares – le recueil de poésie *Les Fleurs du mal* et le roman *Madame Bovary* – Baudelaire et Flaubert ont provoqué un scandale et ont été accusés devant les tribunaux d’avoir offensé « la morale public et les bonnes mœurs ». Ces deux chefs-d’œuvre ont eu un tel impact sur tout ce qui a été créé par la suite que la littérature ne sera plus jamais la même, et nous pouvons à juste titre les considérer comme un « big bang » dans la littérature européenne et mondiale.

En même temps, cette année marque le 150^e anniversaire de la naissance de **Marcel Proust** (le 10 juillet 1871) qui a poursuivi le travail novateur de Baudelaire et de Flaubert, et qui est considéré aujourd’hui comme l’un des plus grands écrivains du XX^e siècle. Dans son roman cyclique en sept volumes *À la recherche du temps perdu*, dans lequel il examine le passage du temps, les limites et la portée de la mémoire, les buts de l’art et de l’écriture, la fugacité de l’être, la réalité insaisissable ou encore le problème de l’identité, Proust crée une fresque inédite d’une époque et d’une société mouvementées, en construisant un « édifice immense du souvenir ». Son œuvre unique influencera grandement les voies de la littérature au XX^e siècle ainsi que le regard sur la littérature elle-même.

Pour fêter ces événements, nous avons décidé de consacrer un numéro spécial de la revue scientifique *Facta Universitatis, Séries: Linguistique et Littérature* aux fondements de la modernité chez ces trois écrivains. Les articles scientifiques que nous publions ici (en français et en espagnol) sont consacrés aux différents aspects de l’œuvre de Baudelaire, Flaubert et Proust : à l’intertextualité dans leurs œuvres, leurs réceptions et traductions et leurs relations avec d’autres écrivains et d’autres cultures.

Nous tenons à remercier tous ceux qui ont participé à la publication de ce numéro spécial : comité de rédaction, comité de lecture et tous les auteurs qui ont remis leurs articles.

À Niš, le 13 décembre 2021

Nikola Bjelić et Vladimir Đurić,
rédacteurs-invités du numéro spécial

CHARLES BAUDELAIRE, LA MODERNITÉ ET SES GOUFFRES

UDC 821.133.1.09 Baudelaire C.

Jocelyn Godiveau

UCO Angers, Faculté des Humanités, Département de Lettres modernes, Angers, France

Résumé : *À l'emphase romantique des gouffres tels qu'exprimés dans Les Fleurs du Mal répond la banalité des gouffres baudelairiens du Spleen de Paris, ceux de la vie moderne. Cette autre poésie des gouffres nous incite à relire l'œuvre poétique et critique de Charles Baudelaire, en particulier Le Peintre de la vie moderne dans lequel il théorise la modernité, c'est-à-dire le rapport entre la vie moderne et la création artistique. Aussi, cette étude se propose, dans un second temps, d'interroger la conception baudelairienne de la modernité et de la relier à son expression poétique.*

Mots-clés : *gouffre(s), modernité, image, photographie, croquis, mémoire*

Dans les pages consacrées à l'œuvre du poète et rassemblées sous le titre *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Benjamin Fondane remarquait que « nous avons tous ouvert le volume des *Fleurs du Mal*, nous l'avons tous lu, et cependant, nous n'avons rien vu de sa poésie que ce qu'on nous a commandé d'y voir » (Fondane 2021, 81–83)¹. Discutant d'abord les lectures psychanalytiques apposées aux poèmes, le critique voyait davantage au travers du recueil baudelairien une « expérience religieuse » (Fondane 2021, 303), retenant essentiellement ce « gouffre de l'Ennui » dans « Le Possédé » (Baudelaire, *FM*, 1975, 37) comme l'expression d'une interrogation et d'une souffrance métaphysique, consacrant Baudelaire en tant que « poète de la modernité » (Fondane 2021, 306). Ce faisant, il écartait de sa lecture des *Fleurs du mal* l'idée d'un « ennui personnel » dont la formule synthétise « cet ennui des dimanches vides, des pianos désaccordés, des terrains vagues, des loisirs sans but, ennui de la pléthore [...] », ennui d'un quotidien qui manquerait d'élévation poétique pour se situer du côté de « l'ennui métaphysique » ou de « l'ennui dans le cosmos » (Fondane 2021, 303).

À relire *Les Fleurs du mal*, nous constatons de fait l'éminence poétique de ces gouffres, terme-clef en apparence puisqu'il apparaît dix-neuf fois dans l'édition de 1861 (et jusqu'à

Submitted November 22, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Jocelyn Godiveau

UCO Angers, Faculté des Humanités, Département de Lettres modernes, Angers, France

E-mail: jgodivea@uco.fr

¹ À propos du texte de Benjamin Fondane, voir aussi Antoine 1962, 81–83.

vingt-quatre fois, sauf erreur, si nous ajoutons à ce décompte les poèmes des *Épaves* et ceux de l'édition de 1868 dont l'une des pièces a pour titre « Le Gouffre ». Ces gouffres n'ont rien de prosaïque et reprennent les lieux communs de la poésie puisqu'ils désignent entre autres « les gouffres amers » de l'océan dans « L'Albatros » (*FM*, 1975, 9), « le gouffre de tes yeux » dans « Danse macabre » (*FM*, 1975, 97), le gouffre du Temps dans « L'Horloge », mais aussi, selon la veine du romantisme noir, un « gouffre noir » dans « Hymne à la Beauté » (*FM*, 1975, 24), un « gouffre obscur » dans « *De profundis clamavi* » (*FM*, 1975, 32), que l'on serait tenté de résumer à la formule de « Duellum » : « Ce gouffre, c'est l'enfer [...] » (*FM*, 1975, 36). Alors que l'image du gouffre s'estompe dans les autres écrits baudelairiens des années 1860 – seulement deux occurrences dans *Les Paradis artificiels*, dont le sujet semblait pourtant propice à son évocation, et une seule dans les « Petits poèmes en prose » qui constitueront *Le Spleen de Paris* –, les poèmes ajoutés à la deuxième édition des *Fleurs du mal* reprennent cet imaginaire cher au recueil. Outre le célèbre « gouffre de l'Ennui » que nous citons, se substituant au monstre qui apparaît dans « Au lecteur », nous pensons surtout à cet appel au gouffre qui clôt magistralement le dernier poème des *Fleurs du mal* dans l'édition de 1861 (« Le Voyage ») : « Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! » (*FM*, 1975, 134). Dans *Baudelaire et la modernité poétique*, Dominique Rincé analyse ces vers comme la manifestation d'une « rupture fondamentale avec l'inspiration des textes précédents » (Rincé 1984, 67). La lecture qu'il propose des *Fleurs du mal* ne s'oppose pas à celle de Benjamin Fondane mais suggère plutôt l'affirmation d'une radicalité à travers les derniers vers du « Voyage », la découverte de « l'effarante vérité poétique de la mort », la volonté de s'abîmer dans le rêve et « le songe poétique seul », la préférence accordée au « vertige de la méditation sans fin » (Rincé 1984, 68–69). Ce dernier gouffre, qui désigne la mort et ce qu'elle comprend de crainte du néant, d'espérance et d'inconnu (autre terme-clef de la fin du recueil), signifie également pour Marc Eigeldinger « la seule chance de salut et d'affranchissement, ainsi que l'éclatement des frontières de l'espace et du temps » (1968, 63). En suivant cette interprétation, Dominique Rincé regrette logiquement que Baudelaire « soit resté "au bord" et ne nous ait pas décrit la plongée "au fond du gouffre" » (Rincé 1984, 68), contrairement aux futures « errances infernales » (Rincé 1984, 69) des poésies d'Arthur Rimbaud et du comte de Lautréamont qui accompliraient cette exploration. Mais ce serait occulter différentes réalités qui pourraient constituer les véritables expériences du gouffre pour le poète : celle des drogues, celle de la prostitution, celle de la foule, celle de la photographie, celle de la ville moderne (qui nous intéressera ici tout particulièrement) ; celles qui lui permettront de « trouver du nouveau ». Aussi nous faut-il interroger ces gouffres au-delà de leur seule énonciation, les chercher dans la « description de la vie moderne » (Baudelaire, « À Arsène Houssaye », *SP*, 1975, 275) plutôt que dans les emphases poétiques, car c'est à l'épreuve de ces gouffres communs que s'exerce la modernité baudelairienne.

1. DES GOUFFRES DES *FLEURS DU MAL* À CEUX DU *SPLEEN DE PARIS*

De l'édition de 1857 à l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, Charles Baudelaire cultive la poésie des gouffres. Une image semble particulièrement appréciée du poète : celle de la plongée, car à la différence de la chute, il s'agit d'un saut volontaire dans l'inconnu ou l'interdit des gouffres. Ainsi la première occurrence de cette formule apparaît dans l'une

des pièces censurées constituant *Les Épaves*, « Femmes damnées – Delphine et Hippolyte », poème consacrant les amours lesbiens et dont le sujet lyrique exhortait les deux amantes à « plonge[r] au plus profond du gouffre » des plaisirs condamnés (*FM*, 1975, 155). En 1859, la formule réapparaît dans la première version du « Voyage » publiée dans la *Revue française* – elle correspond au vers que nous citons plus haut² – et Baudelaire l’emploie à nouveau dans « Épigraphe pour un livre condamné », d’abord publié le 15 septembre 1861 dans la *Revue européenne* avant d’être intégré aux *Fleurs du mal* dans l’édition posthume de 1868. Cette fois-ci, le substantif apparaît au pluriel et l’expression sert à désigner la matière même du livre : « Mais si, sans se laisser charmer, / Ton œil sait plonger dans les gouffres, / Lis-moi, pour apprendre à m’aimer [...] » (*FM*, 1975, 137). À *contrario* du « Voyage », il ne s’agit plus de dire les impressions de terreur ou le vertige de l’inconnu au seuil de la mort, mais bien d’annoncer à l’audacieux lecteur la diversité des gouffres, c’est-à-dire des images et des pensées réprouvées parce qu’elles restent incompréhensibles à l’« homme de bien » (*FM*, 1975). Ainsi le signifié du gouffre baudelairien ne peut être réduit à une simple définition et il nous faut rappeler que le poète lui-même, tout en confiant son obsession pour les gouffres dans l’un de ses journaux intimes, les énumérait sans fin : « Au moral comme au physique, j’ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l’action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. » (*H*, 1975, 668). Cette « sensation » suffirait à justifier à elle seule la récurrence des gouffres dans *Les Fleurs du mal*, mais il ne faudrait pas faire abstraction pour autant de l’emphase romantique qui motive ces emplois au sein du recueil.

Parce qu’il chante le tragique de la chute³, le vertige du péché et de la tentation au mal, le recueil des *Fleurs du mal* illustre au mieux « l’attirance du gouffre » (*NN*, 1976, 322), célèbre formule que le poète emploie tant dans « L’Aube spirituelle » que dans les « Notes nouvelles sur Edgar Poe » afin de signifier « cette force primitive, irrésistible, [qu’] est la Perversité naturelle » (*NN*, 1976, 323) et qui entraîne l’individu vers la disgrâce. D’autres gouffres apparaissent toutefois à travers *Les Paradis artificiels*, *Le Peintre de la vie moderne* ou encore *Le Spleen de Paris*, sans que ceux-là soient toujours explicitement désignés comme les gouffres au sein desquels le poète trouvera du nouveau. Ce sont des gouffres communs, ceux de « l’ennui personnel » (Fondane 2021, 303), qui prennent pour cadre la ville moderne et dont l’ambiguïté pourrait être résumée à cette simple déclaration : « Je t’aime, ô capitale infâme ! » (« Épilogue », *FM*, 1975, 191).

Dès la fin de l’année 1853, Baudelaire écrivait à Fernand Desnoyers la poésie que recelait « nos étonnantes villes » (Baudelaire, *CI*, 1973, 248) tout en raillant, par excès inverse, les célébrations panthéistiques de la Nature. Mais entre les années 1858 et 1863, sa correspondance témoigne d’une terreur nouvelle, celle de Paris : « maudite ville, inondée de chaleur, de lumière et de poussière », écrit-il à sa mère le 20 juillet 1859 (*CI*, 1973, 588). Une année plus tard, le 18 octobre 1860, il confirme cette impression dans une lettre adressée à Alcide-Pierre Grandguillot : « Je rentre dans l’enfer (Paris) dimanche » (*CII*, 1975, 101). De même concède-t-il à sa mère en mai 1862 vouloir fuir la capitale pour trouver la solitude à Honfleur et éviter le « supplice parisien » de la promiscuité (*CII*, 1975, 246). À travers sa correspondance et ses œuvres critiques, les haines du poète sont clairement identifiables : les idoles du progrès que

² Voir Baudelaire, Charles. 1859. « Le Voyage ». In : *Revue française*, cinquième année, tome XVII. Paris : 474. La version du « Voyage » dans l’édition des *Fleurs du mal* de 1861 n’enregistre que de légers changements par rapport à cette première version, essentiellement le morcellement de la quatrième division originale en trois nouvelles divisions (IV, V et VI dans l’édition de 1861).

³ Voir à ce sujet Antoine 1967, 391.

sont « la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz » (Baudelaire, *EU*, 1976, 580) qui ont redessiné la capitale, la presse qui les célèbre, les foules qui ne supportent pas la singularité et le génie⁴, mais aussi la photographie dont l'industrie témoigne tout autant de la « sottise de la multitude » que de « l'appauvrissement du génie artistique français », et qui rappelle que « la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive » (Baudelaire, *S59*, 1976, 618). Certains textes, dont tout particulièrement le *Salon de 1859* et l'étude consacrée à Théophile Gautier (en 1859 également), amplifient considérablement les diatribes de l'*Exposition universelle* de 1855 contre le monde moderne. Pourtant, c'est aussi entre 1859 et 1861 que se développe, sous la plume de Baudelaire, la poésie de la ville moderne dans « Tableaux parisiens » – section originale de l'édition des *Fleurs du mal* de 1861 mêlant anciens et nouveaux poèmes – ou encore la poésie des foules dans *Le Peintre de la vie moderne*, dont il a déjà entrepris la rédaction. Au cours de ces années, en effet, s'affirme dans l'œuvre de Baudelaire le plaisir de l'ambivalence poétique, ou ce qu'Antoine Compagnon a désigné sous le terme de réversibilité pour reprendre le titre de l'un des poèmes de Baudelaire⁵. Roberto Calasso relevait une même ambivalence dans les derniers vers du « Voyage » puisque « Baudelaire abhorrait généralement le *nouveau* que le monde produisait en abondance autour de lui, et pourtant le *nouveau* était l'hôte et le démon indispensable de ce qu'il écrivait » (Calasso 2011, 404). Au-delà du gouffre métaphysique, la fin des *Fleurs du mal* nous inviterait donc à une exploration paradoxale qui ne serait pas étrangère aux idées développées dans *Le Peintre de la vie moderne* et *Le Spleen de Paris* : extraire des gouffres de la vie moderne, de l'ennui ordinaire, des paysages urbains, des impressions nouvelles et fugaces de la contemporanéité, la matière poétique nécessaire à la création.

2. LA MODERNITÉ EN QUESTION

Depuis longtemps déjà nous associons la question du nouveau au concept de modernité esthétique. Walter Gobbbers assimilait ainsi indifféremment dans sa conception de la modernité « le culte du nouveau » à tout ce qui relève davantage de la définition baudelairienne issue du *Peintre de la vie moderne*, à savoir « le sens du contingent, du momentané, de l'éphémère » (Gobbbers 1995, 10). Dominique Rincé les mêlait aussi étroitement⁶, et plus récemment encore Roberto Calasso déclarait indissociable « *moderne – nouveau – décadence* » (Calasso 2011, 412), tout en considérant l'ambivalence de chacun de ces mots dont le sens peut être sociohistorique ou esthétique dans l'œuvre baudelairienne. Dans son essai sur Constantin Guys, Baudelaire n'emploie pourtant que très rarement les mots « nouveau » ou « nouveauté », et seulement pour les associer aux qualités d'une imagination infinie, celle de l'enfance en l'occurrence car « l'enfant voit tout en *nouveauté* » (Baudelaire, *PVM*, 1976, 690). La nouveauté n'apparaît pas parmi la liste des substantifs qui servent à désigner la modernité. Baudelaire n'évoque plus d'ailleurs la « joie singulière de célébrer l'avènement du *neuf* » (*S45*, 1976, 407) comme il l'espérait dans son *Salon de 1845*, alors que *Le Peintre de la vie moderne* reprend par ailleurs quelques idées conclusives du *Salon*. Il y aurait donc ici comme un espace vide, un blanc entre le culte du nouveau et la théorie baudelairienne de la modernité

⁴ Voir Baudelaire, *RC*, 1976, 156–157.

⁵ Voir Compagnon 2014, 7.

⁶ Voir Rincé 1984, 27

telle qu'énoncée dans l'essai de 1863, que plusieurs critiques ont voulu combler en considérant l'appel au gouffre et au nouveau comme un appel à la modernité⁷.

Le Peintre de la vie moderne pourrait être lu comme la synthèse de multiples considérations antérieures concernant l'art, le beau, l'imagination, la vie moderne, qui enrichissent autant le concept de modernité, situé au cœur de cet essai, qu'elles ne rendent difficiles sa compréhension. Ainsi que le relève Walter Benjamin, les premières notes de Baudelaire concernant la modernité dateraient de 1845 (Benjamin, 1982, 111). La recherche du « vrai peintre », ou celui « qui saura arracher⁸ à la vie actuelle son côté épique » (S45, 1976, 407), mentionnée dans le *Salon de 1845*, annonce en effet la volonté d'extraction de la « beauté mystérieuse » (PVM, 1976, 695) du contingent qui définirait la modernité en 1863. La dimension épique de la vie moderne⁹, répétée dans *Le Salon de 1846*, ne sera pas retenue cependant en 1863, Baudelaire lui préférant une autre idée, celle de l'« éternel », apparue dans ce second *Salon* : « toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, — d'absolu et de particulier » (S46, 1976, 493). Le poète et critique exprimera d'une même manière la dualité de la beauté dans *Le Peintre de la vie moderne*, si ce n'est que l'élément transitoire est désormais « un élément relatif, circonstanciel » (PVM, 1976, 685). Il appliquera davantage la notion de transitoire à sa définition de la modernité, elle-même duale et proche de sa conception du beau, ce qui favorise la confusion théorique entre ces deux conceptions et nous incite à reconsidérer la modernité telle qu'elle a été pensée par Baudelaire en 1863.

3. LE FLÂNEUR ET L'OBSERVATEUR

On ne peut guère s'étonner de trouver les premiers germes de la modernité dans le *Salon de 1845* et le *Salon de 1846*, car elle met autant en jeu la question de la perception que celle de la représentation. Elle témoigne d'une iconophilie de la part de Baudelaire, c'est-à-dire d'une passion pour l'image, qu'il évoquait aussi dans le *Salon de 1859* : « je crois que les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste » (S59, 1976, 624). L'artiste de la modernité – car au-delà du concept esthétique l'essai de 1863 met en scène ce singulier solitaire – épique et guette. Il emprunte ses qualités non seulement à Constantin Guys mais aussi, à Honoré de Balzac, à Edgar Poe, à Charles Meryon et à Baudelaire. Comme Balzac, il est d'abord « observateur » et « flâneur » (PVM, 1976, 687), deux qualités qui reviennent à différentes reprises dans *Le Peintre de la vie moderne*. Quelques poèmes des *Fleurs du mal* en 1857 – ceux qui seront intégrés à la section « Tableaux parisiens » en 1861 – manifestaient déjà l'attitude de ce peintre de la circonstance, de ce « poète, [qui] descend dans les villes » comme dans le poème « Le Soleil » (FM, 1975, 83), ou qui scrute la ville comme dans « Paysage ». Le peintre de la vie moderne lui aussi « contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil » (PVM, 1976, 692-693). Paysagiste des villes, ce peintre emprunte de fait plusieurs de ses traits à Charles Meryon¹⁰ dont Baudelaire a célébré les eaux-fortes représentant Paris. Un même passage revient d'ailleurs à trois reprises sous la plume de Baudelaire (dans le *Salon de 1859*, dans *Peintres*

⁷ Voir à ce sujet Meschonnic 1988, 80.

⁸ Je souligne.

⁹ Voir Baudelaire, S46, 1976, 493.

¹⁰ Voir à ce sujet Compagnon 2014, 291-303.

et aquafortistes, ainsi que dans une lettre adressée à Victor Hugo), assez proche par sa musicalité et l'image qu'il produit des futurs « Petits poèmes en prose » :

Par l'âpreté, la finesse et la certitude de son dessin, M. Méryon rappelle ce qu'il y a de meilleur dans les anciens aquafortistes. Nous avons rarement vu, représentée avec plus de poésie, la solennité naturelle d'une grande capitale. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumées, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté arachnéenne et paradoxale, le ciel brumeux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée des drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'y est oublié. (PAQ, 1976, 741)¹¹

En dépit de la préférence accordée au peintre de la circonstance (Constantin Guys) plutôt qu'au paysagiste des villes (Charles Meryon) dans l'essai de 1863, Baudelaire mêle ces deux natures artistiques : le regard qui embrasse la ville et celui qui descend en son sein pour y rencontrer l'accident, c'est-à-dire l'événement qui impressionnera l'observateur par sa singularité. Ce rapprochement observé dans *Le Peintre de la vie moderne* apparaissait déjà dans les poèmes de la section « Tableaux parisiens » : du « haut de sa mansarde », dans « Paysage », le sujet lyrique espérait d'abord regarder « les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité » (FM, 1975, 82) avant de s'engouffrer dans la ville à la rencontre des images passagères ou ce que l'essayiste nommera le transitoire, le fugitif.

En plus de cette section des *Fleurs du mal*, plusieurs poèmes en prose, qui seront rassemblés de manière posthume sous le titre *Le Spleen de Paris*, témoignent d'une évidente corrélation entre l'œuvre poétique et l'œuvre théorique baudelairienne. S'il ne s'agit plus désormais de « tableaux », la dédicace « À Arsène Houssaye » du *Spleen de Paris* évoque à nouveau l'envie de saisir le « pittoresque » (SP, 1975, 275) de la vie moderne, toujours mêlée à la flânerie car « c'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant » (SP, 1975, 276). Il n'est pas de vue en surplomb qui embrasse le paysage citadin dans ce dernier recueil, mais des décors de ville observés depuis le café ou la rue, souvent éclairés par le gaz qui participe à la poésie de cette atmosphère urbaine. *Le Spleen de Paris* rappelle ainsi davantage le poète descendu dans le gouffre de la cité pour « jeter un regard, sinon universellement sympathique, au moins curieux sur la foule de parias » dans « Les Veuves » (SP, 1975, 293), « contempler [...] [l]es mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent » dans « Le Port » (SP, 1975, 344–345), ou encore trouver le plaisir de la singularité pour celui qui « sait se promener et regarder », dans « Mademoiselle Bistouri » (SP, 1975, 355). Cet « homme énigmatique » (SP, 1975, 277) apparu au seuil des « Petits poèmes en prose », dans « L'Étranger », partage nombre de ses traits avec le peintre de la vie moderne, personnage né d'un référent réel mais devenu abstraction au fil des pages. Ils constituent une même exception à cette sentence baudelairienne : « peu d'hommes sont doués de la faculté de voir ; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer » (PVM, 1976, 693). Que doit exprimer le peintre de la vie moderne ? Comme Balzac, il est un « peintre de la circonstance » (PVM, 1976, 687), et exprime donc la particularité ou la singularité du perçu. Dans le vocabulaire baudelairien, la circonstance

¹¹ Cf. Baudelaire 1976. 559, 1976, 666-667.

Cf. Baudelaire. 1973. Lettre à Victor Hugo, 13 décembre 1859. In : CI, 628.

reste d'ailleurs assez proche du contingent, autre mot-clef désignant l'événement rare et fortuit, l'accident dont le peintre de la vie moderne fut le témoin et dont il sera le porteur. Mais le contingent n'est que l'un des substituts de la modernité permettant de la définir. Au-delà de la circonstance, la modernité exprime aussi « le transitoire, le fugitif ». Elle repose donc en partie sur l'idée de mouvement.

4. LE TRANSITOIRE ET LE FUGITIF

C'est par un présentatif devenu célèbre que Baudelaire définit la modernité : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent [...] » (*PVM*, 1976, 695). Étant donné l'étroit rapport qu'entretient le concept de modernité avec le présent, c'est-à-dire ce qui s'efface et déjà n'est plus, le transitoire et le fugitif seraient à lire selon une acception temporelle. Ils complèteraient ce faisant le contingent. Mais le transitoire et le fugitif sont aussi à entendre comme le mouvement dans l'espace. Au moment de conclure son essai, Baudelaire revient d'ailleurs sur cette idée de fugitivité en déclarant à propos du peintre de la vie moderne : « Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité* » (*PVM*, 1976, 724). Ici, il n'est plus de circonstance ou de contingent, la modernité désigne seulement ce qui passe, ce qui fuit, ce qui déjà ne s'offre plus au regard. Elle se distingue en cela de « l'éternel et l'immuable », l'autre « moitié de l'art » (*PVM*, 1976, 695) qu'il s'agit d'associer à la modernité. Et c'est là l'un des points les plus nébuleux certainement dans la théorie baudelairienne, comme l'expliquait André Meschonnic¹², car il s'agit également pour le peintre de la vie moderne de « tirer l'éternel du transitoire » (*PVM*, 1976, 694). Il est une image du *Spleen de Paris* plus significative peut-être pour saisir cette association entre l'éternel et le transitoire de la modernité baudelairienne. Dans « Le Confiteur de l'artiste », le sujet lyrique maugrée et se révolte contre « l'immuabilité du spectacle » (*SP*, 1975, 278–279) que lui offrent la mer et le ciel, traditionnellement apparentés avec l'infini. L'immuabilité de ce qu'il perçoit rappelle logiquement « l'éternel et l'immuable » du *Peintre de la vie moderne* que nous citions, cette « moitié de l'art ». Or, ce spectacle de l'immuable apparaît à de multiples reprises dans *Le Spleen de Paris*. Le poète cependant lui associe un motif particulier, celui des nuages, c'est-à-dire l'image de l'éternel en mouvement. Dans les poèmes « Le Port » et « La Soupe et les nuages », le sujet lyrique évoque respectivement tant « l'architecture mobile des nuages » (*SP*, 1975, 344) que « les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs » (*SP*, 1975, 350). Mais c'est surtout les derniers mots du poème liminaire « L'Étranger », écrit en 1862, qui témoignent de l'importance de cet éternel en mouvement dans l'imaginaire baudelairien. Cet « étranger », autre visage anonyme du poète, répond à celui qui le questionne : « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas...là-bas... les merveilleux nuages ! » (*SP*, 1975, 277).

En consacrant les images fuyantes de l'ici-bas, la modernité baudelairienne renverse cette représentation de l'éternel en mouvement. La composition de « Tableaux parisiens », qui « accentue la modernité » de l'édition de 1861 selon Claude Pichois (Pichois, « Notes et variantes », 1975, 993), nous livre de précieuses indications quant à la conception de la modernité baudelairienne car, outre le pittoresque de la ville, c'est aussi le mouvement et la fugacité qui donnent à la section son unité. Déjà dans « À une mendicante rousse », poème

¹² Voir Meschonnic 1988, 118-119.

de l'édition de 1857 intégré à cette nouvelle section, le « poète chétif » regardait le spectacle mouvant de la jeune femme au « corps maladif » et adressait ces quelques mots à son égard : « [...] tu vas gueusant / Quelque vieux débris » ; ou bien encore « Tu vas lorgnant en-dessous / Des bijoux [...] » (*FM*, 1975, 84–85). Mais l'élément fugitif que guette ou poursuit le sujet lyrique des « Tableaux parisiens » paraît de manière plus prégnante dans les poèmes composés à partir de 1859-1860, c'est-à-dire peu avant ou dans les mêmes temps que la rédaction du *Peintre de la vie moderne*¹³. Ainsi le poème « Les Petites Vieilles » met en scène un sujet lyrique proche dans son attitude du peintre de la vie moderne. « Dans les plis sinueux des vieilles capitales », au cœur du gouffre parisien, il est celui qui « guette » ces petites vieilles, « êtres singuliers » qui vont « *traversant*¹⁴ de Paris le fourmillant tableau » (*FM*, 1975, 89–90). Il est aussi celui qui arpente la capitale et croise de fantastiques apparitions dans le poème « Les Sept vieillards », dont les premiers vers associent une nouvelle fois le mouvement pris dans l'immensité des villes : « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche *le passant*¹⁵ ! » (*FM*, 1975, 87). Mais l'image poétique illustrant peut-être au mieux la modernité baudelairienne demeure celle de la femme qui passe au milieu de la « rue assourdissante », « fugitive beauté » (*FM*, 1975, 92) qu'esquisse le poème « À une passante ». C'est une même image qui est à l'origine du poème « Le Désir de peindre » dans *Le Spleen de Paris*, lequel relie la théorie de la modernité à l'une de ses expressions dans la poésie baudelairienne : « Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu ! » (*SP*, 1975, 340). La modernité baudelairienne ne peut être seulement résumée à la femme qui passe et dont l'image laisse son empreinte dans l'esprit du peintre de la vie moderne. Elle constitue cependant la meilleure expression d'une volonté particulière que Baudelaire théorise dans son essai, celle de saisir la fugacité de l'accident, l'image qui fuit, l'image évanescence que seule la mémoire peut restituer dans toute sa poésie.

5. « LA MÉMOIRE DU PRÉSENT »

Dans la lutte que le poète engage contre les zéloteurs du progrès et de l'industrie photographique dans *Le Salon de 1859*, la modernité fait la démonstration d'une supériorité poétique de l'art. Étant donné la concurrence qui s'établit entre la photographie et le dessin, la lithogravure ou l'eau-forte, *Le Peintre de la vie moderne* « s'apparente à un traité de l'antiphotographie » (Compagnon 2014, 144). Peut-être Baudelaire n'a-t-il pas consacré un véritable peintre de la couleur comme Édouard Manet, dans cet essai, parce qu'il tenait justement à préserver cette rivalité du noir et blanc. À l'empreinte froidement réaliste de la photographie, le poète préfère l'esquisse d'un reporter comme Guys. Claude Pichois percevait déjà dans le choix de Guys « un prétexte, le germe au moyen duquel Baudelaire a cristallisé une nouvelle esthétique, celle de l'esquisse, de la fixation de l'impression instantanée grâce à la précision et à la rapidité de l'exécution » (Pichois, « notice », 1975, 1418). L'impression, c'est-à-dire l'empreinte laissée par l'accident dans l'esprit du flâneur-observateur, constitue de fait une autre donnée importante de la modernité baudelairienne. Il

¹³ Voir à ce sujet Pichois, « notice », 1976, 1416.

¹⁴ Je souligne.

¹⁵ Je souligne.

nous faut cependant discuter l'immédiateté ou l'instantanéité de l'impression que le peintre de la vie moderne s'efforce d'exprimer. Dès le *Salon de 1859*, Baudelaire écrit que « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer » (Baudelaire, *S59*, 1976, 627). Le poète et critique commence ainsi à énoncer l'incidence de la mémoire – en tant qu'exercice de l'imagination, faculté qui travaille l'image mais permet aussi sa résurgence – sur l'esquisse. Il décrit d'ailleurs Guys comme l'artiste qui « à l'heure où les autres dorment » s'efforce par le souvenir de ressusciter ce qu'il a vu « comme s'il craignait que les images ne lui échappent » (*PVM*, 1976, 693). Alors « les choses renaissent sur le papier » (*PVM*, 1976) avec tout l'attrait de la singularité que leur a transmis l'artiste. Celui-là « croque de mémoire, et donc avec imagination, [...] au lieu de copier ou d'imiter », comme le souligne Antoine Compagnon (Compagnon 2014, 281).

L'image de la vie moderne pour Baudelaire, de fait, ne doit pas être celle de la photographie, dont on loue le réalisme par la précision des lignes et des contours, mais dont la pose nécessaire à la netteté de l'image exclut le mouvement et la reconstitution imaginative de l'instant. C'est contre cette illusion du réel, constitutive du réalisme photographique, que vitupère le poète dans le *Salon de 1859* (*S59*, 1976, 616–621). En conférant le *Salon de 1859* avec *Le Peintre de la vie moderne*, la photographie apparaît essentiellement comme l'antithèse de la modernité artistique parce qu'elle bannit l'impression de fugacité ou de mouvement et ne donne qu'une représentation positive de l'objet. En décembre 1865, lorsqu'il recommande un photographe à sa mère, le poète précise d'ailleurs son idéal photographique : « un portrait exact, mais ayant le *flou* d'un dessin » (*CII*, 1973, 554). De la photographie, Baudelaire réproouve essentiellement la positivité du représenté, qui la consacre artistiquement au regard des valeurs bourgeoises, mais qui la condamne aux yeux du poète puisqu'elle relève d'une doctrine « ennemie de l'art » (*S59*, 1976, 620). À travers l'œuvre baudelairienne, la photographie trouverait donc tout autant sa place dans la querelle du Progrès, ce « fanal obscur » (*EU*, 1976, 580), que dans celle de la représentation.

La modernité n'a pour intention que de *représenter*, selon le sens étymologique que nous lui connaissons, c'est-à-dire de rendre présent, de replacer devant les yeux. C'est pourquoi « l'imagination active » (*PVM*, 1976, 694) du peintre joue un rôle si important dans la restitution de l'image directement extraite de la vie moderne. Il nous faut aussi rappeler que *Le Peintre de la vie moderne* évoque dès son ouverture le pouvoir de résurrection de l'art, et tout particulièrement la capacité à susciter de nouveau le présent. La référence au théâtre, dès le cinquième paragraphe du texte, n'est d'ailleurs motivée que par la fonction de représentation. Ainsi que dans *The Tempest* de William Shakespeare dont les esprits viennent rejouer la scène d'autrefois¹⁶, dans la pensée baudelairienne c'est « le passé, [qui] tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent » (*PVM*, 1976, 684). Mais cette résurrection du vécu, cette régénération de l'image, ne trouve de meilleure expression que celle des derniers mots du chapitre « La Modernité » :

¹⁶ Voir *The Tempest/La Tempête* de William Shakespeare, acte IV, scène I.

Pour la plupart d'entre nous, surtout pour les gens d'affaires, aux yeux de qui la nature n'existe pas, si ce n'est dans ses rapports d'utilité avec leurs affaires, le fantastique réel de la vie est singulièrement émoûssé. M. G. l'absorbe sans cesse ; il en a la mémoire et les yeux pleins. (*PVM*, 1976, 697).

La mémoire occupe une place importante dans la conception baudelairienne de la modernité et le chapitre qui suit ces quelques mots s'intitule logiquement « L'Art mnémonique ». Ce cinquième chapitre, répétant que les « vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau » (*PVM*, 1976, 698), et détaillant la « mémoire résurrectionniste » de Guys (*PVM*, 1976, 699), ne fait en réalité que préciser ce que le précédent contenait déjà.

« La Modernité » nous éclairait quant au danger qui menace celui qui se perd dans la contemplation du passé : « il perd la mémoire du présent » (*PVM*, 1976, 696). Ce magnifique paradoxe, qui exprime à son tour l'unité entre l'éternel et le transitoire, n'a pas eu la fortune des formules que nous connaissons pour définir la modernité. Pourtant, elle exprime ce que le poète entend par la modernité : la résurgence de l'image, non pas telle que l'observateur scrupuleux la transcrirait sur le vif, mais telle qu'elle se grave dans l'esprit du spectateur et que la mémoire restitue dans le flou du mouvement. C'est pourquoi la modernité correspond à l'art du croquis, c'est-à-dire une représentation figurative aux détails estompés qui fixe seulement la singularité de l'impression. Elle parvient à conjuguer l'observateur et le rêveur. Elle parvient à conjuguer Balzac et Poe, les deux parangons artistiques de la littérature du XIX^e siècle pour Baudelaire, qui sont évoqués respectivement dans les deuxième et troisième chapitres du *Peintre de la vie moderne*, soit ceux qui précèdent « La Modernité ». La « faculté de la mémoire » (*PVM*, 1976, 698) évoquée par Baudelaire n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'imagination dont il écrit qu'elle serait « la reine des facultés » pour Poe (*NN*, 1976, 328). Elles se confondent dans les quelques pages de « L'Art mnémonique ». Mais à la différence de l'imagination poésque, ce « voile de l'âme » (Poe, 2007, 103) qui s'exerce dans l'immédiate perception de l'objet, la modernité baudelairienne suggère la recombinaison d'une image assimilée par le sujet afin d'en saisir la *légende*, à savoir la combinaison entre le perçu et l'imagination qui le restitue. Ainsi la légende de cette « femme mûre » du poème « Les Fenêtres » dans *Le Spleen de Paris* (*SP*, 1975, 339), rappelle la « traduction légendaire de la vie extérieure » énoncée déjà dans *Le Peintre de la vie moderne* (*PVM*, 1976, 698). La traduction légendaire désigne la seconde phase de la modernité, ce que l'artiste doit figer sur le papier. La première phase reste celle de l'impression car « presque tout notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations » (*PVM*, 1976, 696). La redondance de la phrase demeure par ailleurs caractéristique de la fondamentale accordée à la marque du présent, à l'empreinte que la vie extérieure mouvante laisse sur le sujet, et que la modernité, en tant que principe de création, s'efforce de saisir.

Les premiers mots du « Poème du Hachisch » auraient pu intégrer sans autre difficulté les développements du *Peintre de la vie moderne* : « ceux qui savent s'observer eux-mêmes et qui gardent la mémoire de leurs impressions [...] » (Baudelaire, *PA*, 1975, 401). Leur proximité sémantique avec ce que nous énoncions auparavant témoigne simplement d'une pensée obsédante au tournant de la décennie 1860 : la manière dont l'art peut saisir l'évanescence, garder la mémoire du présent, ou ce que le poète théorise sous le nom de modernité. Dans la traduction partielle que Baudelaire propose de *Suspria de profundis* de

Thomas de Quincey en 1860, le poète retient d'ailleurs ces quelques mots qui entrent en résonance avec sa conception de la modernité : « le temps présent se réduit à un point mathématique, et même ce point mathématique périclité mille fois avant que nous ayons pu affirmer sa naissance » (PA, 1975, 514). Ce point mathématique qui laisse parfois son empreinte dans l'esprit de l'observateur, Baudelaire le rencontre au détour des rues et des boulevards, dans les jardins publics, les bouges et les foires, au milieu des foules ou aux abords des cafés. Par sa prose, il tâche de saisir tout ce que ces gouffres banals contiennent de fugitive et rare beauté. La modernité naît d'ailleurs de cette fascination pour cet insaisissable point fuyant. Le poète et le peintre de la vie moderne veulent en effet croquer la beauté paradoxale du transitoire parce que « dans le présent, tout est fini », mais que « ce fini est infini dans la vélocité de sa fuite vers la mort » (PA, 1975). Aussi, parmi les « Petits poèmes en prose », celui intitulé « La Belle Dorothée » semble particulièrement illustrer la conception baudelairienne de la modernité. Ce poème en prose conjugue ce que nous énonçons du mouvement, de l'impression de l'instant qui fuit, et de sa recombinaison imaginative par le poème : « Cependant Dorothée, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire » (SP, 1975, 317). Magnifique vision que celle de cette femme qui, « seule vivante », élimine aux yeux de l'observateur toute la fourmillante vie de la cité, pour ne lui laisser que son image mouvante ; image qu'il tâchera de recomposer une fois rentré chez lui le soir, comme Guys, afin de révéler l'éternelle beauté du transitoire. Dans l'agencement du *Spleen de Paris*, établi par Charles Asselineau et Théodore de Banville, le poème « Les Bons Chiens » nous rappelle d'ailleurs en toute fin, et comme une évidence, l'unité entre *Le Peintre de la vie moderne* et *Le Spleen de Paris*, ou « toutes les fois que le poète endosse le gilet du peintre » (SP, 1975, 363).

RÉFÉRENCES

Les initiales entre crochets qui apparaissent dans la bibliographie renvoient à la désignation de la référence dans le développement de l'article : FM pour *Les Fleurs du mal* par exemple.

Antoine, G. 1962. « Pour une nouvelle exploration "stylistique" du gouffre baudelairien ». *Le français moderne*, n°2, avril 1962, 81-98.

Antoine, G. 1967. « La Nuit chez Baudelaire ». In : *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris : Presses Universitaires de France, 375-401.

Baudelaire, Charles. 1975. *Les Fleurs du mal* [FM]. In : *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Baudelaire, Charles. 1975. *Les Paradis artificiels* [PA]. In : *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Baudelaire, Charles. 1975. *Le Spleen de Paris* [SP]. In : *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Baudelaire, Charles. 1975. *Hygiène* [H]. In : *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Baudelaire, Charles. 1976. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* [RC]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Baudelaire, Charles. 1976. *Salon de 1845* [S45]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Baudelaire, Charles. 1976. *Salon de 1846* [S46]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Baudelaire, Charles. 1976. "Notes nouvelles sur Edgar Poe" [NN]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Baudelaire, Charles. 1976. "Exposition universelle (1855)" [EU]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

- Baudelaire, Charles. 1976. *Salon de 1859* [S59]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Peintres et aquafortistes* [PAQ]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Le Peintre de la vie moderne* [PVM]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1973. *Correspondance I (janvier 1832 – février 1860)* [CI], texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1973. *Correspondance II (mars 1860-mars 1866)* [CII], texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Benjamin, Walter. 1982. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduction de Jean Lacoste. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Calasso, Roberto. 2011. *La Folie Baudelaire*. Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Paris : Gallimard.
- Compagnon, Antoine. 2014. *Baudelaire. L'irréductible*. Paris : Flammarion.
- Eigeldinger, Marc. 1968. « Baudelaire et la conscience de la mort ». *Études littéraires*, 1(1) : 51–65. <https://doi.org/10.7202/500003ar>.
- Fondane, Benjamin. 2021. *Baudelaire et l'expérience du gouffre* [1947]. Paris : La fabrique.
- Gobbers, Walter. 1995. "Modernism, Modernity, Avant-Garde: A Bilingual Introduction". In : Berg, Christian (directeur scientifique). *The Turn of the century : modernism and modernity in literature and the arts*. Berlin, New-York : Walter de Gruyter.
- Meschonnic, Henri. 1988. *Modernité Modernité*. Paris : Verdier.
- Poe, Edgar. 2007. *Marginalia*. Traduit de l'anglais par Lionel Menasché. Paris : Allia.
- Rincé, Dominique. 1984. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris : Presses Universitaires de France.

ŠARL BODLER, MODERNOST I NJENI PONORI

Romantičarskom, emfatičkom prikazivanju ponora u Cveću zla odgovara banalni karakter bodlerovskih ponora iz Pariskog splina, ponora modernog života. Ta druga i drugačija poezija ponora nas ovdje podstiče na ponovno iščitavanje Bodlerovog pesničkog i književno-kritičkog dela – posebno Slikara modernog života u kojem Bodler razvija teorijsku misao o modernosti, to jest o odnosu između modernog života i umetničkog stvaralaštva. Stoga, ova studija ima zadatak da preispita bodlerovsku koncepciju modernog kao i da je poveže sa njenim pesničkim izrazom.

Ključne reči: *ponor(i), modernost, slika, fotografija, skica, memorija*

CHARLES BAUDELAIRE, MODERNITY AND ITS ABYSS

The banal character of Baudelaire's abysses from Paris Spleen, the abyss of modern life, corresponds to the romantic and emphatic depiction of the abyss in Flowers of Evil. This other and different poetry of the abyss encourages us to re-read Baudelaire's poetic and literary-critical work - especially Painter of Modern Life, in which Baudelaire developed theoretical thought about modernity, i.e. about the relationship between modern life and artistic creation. Therefore, this study re-examines Baudelaire's conception of the modern and connects it with its poetic expression.

Key words: *abyss, modernity, painting, photography, sketch, memory*

LA TRADUCTION OU LA RECRÉATION : « CORRESPONDANCES » DE CHARLES BAUDELAIRE DANS DEUX VERSIONS SERBES

*UDC 821.133.1.03 Baudelaire C.=163.41
81'255.4:821.133.1.09-1 Baudelaire C.*

Nikola Bjelić, Ivan Jovanović

Université de Niš, Faculté de Philosophie, Département de langue et littérature françaises,
Niš, Serbie

Résumé. *L'objectif de notre recherche est d'analyser les deux traductions du sonnet « Correspondances » de Charles Baudelaire en serbe faites par Ivan V. Lalić et Borislav Radović afin de montrer à quels moyens poétiques et linguistiques les traducteurs ont eu recours pour transposer les éléments du texte original vers le texte cible, en particulier la forme et le sens, et afin de voir s'il s'agit d'une vraie traduction ou d'une pure récréation. L'analyse s'effectue dans le cadre de la théorie du polysystème posé par Even-Zohar et de l'approche poétologique d'Etkind. Le poème analysé fait partie du recueil des poèmes Fleurs du mal publié en 1857.*

Mots-clés : *poésie, traduction, récréation, langue française, langue serbe, Baudelaire*

1. INTRODUCTION

La poétique, étude de l'art littéraire, est conçue en tant que création verbale. Z. Raková (2014) rappelle que Tz. Todorov distingue trois grandes familles de théories de la poésie dans la tradition occidentale. Le premier courant développe une conception rhétorique qui considère la poésie comme un ornement du discours, ajouté au langage ordinaire. Le deuxième courant, selon lui, conçoit la poésie comme l'inverse du langage ordinaire, un moyen de communiquer ce que celui-ci ne peut pas communiquer. Le troisième met l'accent sur le jeu du langage poétique qui attire l'attention sur lui-même plus que sur le sens sémantique qu'il transmet. Dans cette perspective, la traduction de la poésie occupe une place centrale.

Nous nous proposons d'examiner deux traductions en langue serbe du sonnet « Correspondances » du poète français Charles Baudelaire réalisées par deux grands poètes

Submitted November 15, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Nikola Bjelić

Université de Niš, Faculté de Philosophie

E-mail: nikola.bjelic@filfak.ni.ac.rs

serbes de la deuxième moitié du XX^e siècle, Ivan V. Lalić et Borislav Radović¹, afin de mettre en lumière les moyens poétiques et linguistiques auxquels les traducteurs ont recouru pour transmettre les éléments du texte de départ vers le texte d'arrivée, en particulier la forme et le sens, et afin de voir s'il s'agit d'une simple traduction fidèle ou d'une pure récréation. L'analyse s'effectue dans le cadre de la théorie du polysystème proposé par Even-Zohar (1979) et de l'approche poétologique d'Etkind (1982). Le poème analysé fait partie du recueil des *Fleurs du mal* publié en 1857.

2. QUELQUES REMARQUES SUR LA TRADUCTION DE LA POÉSIE

Depuis des siècles la traduction de la poésie ne cesse d'intriguer, d'être un vrai défi et d'occuper l'attention non seulement des traducteurs mais aussi des linguistes, des littéraires et des critiques. Les premières questions qui se posent sont de savoir si elle est traduisible ou pas, si sa traduction représente en quelque sorte une trahison et si les poètes sont les meilleurs traducteurs. Pour Baudelaire, précise Guidère (2010, 53), il n'est pas possible de traduire la poésie autrement que par de la prose rimée. R. Konstantinović (1981, 119) mesure que ce n'est acceptable que dans les cas où le traducteur perçoit la traduction de la poésie en prose comme le moyen secondaire pour mieux comprendre le texte source. À l'inverse, pour Valéry, il ne suffit pas de traduire le sens poétique ; il faut tâcher de rendre la forme jusque dans la prosodie (Etkind 1982, 253). Valéry considère que la fidélité restreinte au sens représente une certaine trahison et qu'un poème au sens moderne doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de sons et de sens (Etkind 1982, 253). Etkind (1982, 11), critiquant les deux concepts, baudelairien et valérien, redéfinit la poésie comme l'union du sens et des sons, des images et de la composition, du fond et de la forme, et affirme que sa traduction vers une autre langue doit reposer sur le maintien de ses composants. Le maintien du sens des mots et des images au détriment des sons et de la composition rendrait, selon lui, la traduction incomplète et sans valeur. R. Konstantinović (1981, 121) est également d'avis que dans le cadre de la traduction de la poésie la forme et le sens sont indissociables car la tâche primordiale du traducteur est, dans la plupart des cas, de transmettre la forme du texte original, puis le sens. L. S. Barkhudarov propose d'introduire dans la traduction de la poésie la dimension du contexte, ce qui sera important aussi pour notre recherche. En effet, il distingue le microcontexte, c'est-à-dire le contexte de la phrase, et le macrocontexte ou le contexte de l'ouvrage entier. Conscient du fait que le traducteur est obligé d'aller parfois au-delà du contexte large afin de trouver la meilleure solution traductionnelle, il propose le concept de « contexte extralinguistique » (Бархударов 1975, 169–173). À ce propos, Konstantinović précise que les éléments extralinguistiques sont importants mais que les éléments linguistiques sont dominants. Outre les auteurs qui ont contribué à la théorisation de la problématique traductologique de la poésie, beaucoup d'autres chercheurs ont également abordé la question tels que Sibinović 1990, Marojević 1988, Stojnić 1980, Babić 1986, Čović 1994, Krstić 2008, Živić, Stanković 2019, Mounin 1963, Jakobson 1966, Mechonnic (Mešonik) 2004 etc. Ils ont travaillé sur les différents aspects de la traduction poétique d'une langue vers une autre.

¹ Il existe plusieurs traductions serbes de ce sonnet célèbre (Ivan V. Lalić, Borislav Radović, Branimir Živojinović, Nikola Bertolino, Dimitrije Jovanović, Milovan Danojlić, Leon Kojen entre autres).

3. LE CADRE THÉORIQUE ET L'APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Notre analyse repose sur la cadre théorique relatif à la théorie du polysystème de I. Even-Zohar (1979) et l'approche poétologique d'E. Etkind (1982). Selon Zohar, la littérature est un système appartenant à un système socioculturel plus large en interaction constante avec d'autres systèmes, y compris la littérature traduite. Les œuvres traduites sont liées au moins de deux façons : a) selon la manière dont elles sont sélectionnées par la littérature cible, et les principes de sélection sont alors conformes aux systèmes parallèles nationaux ; b) selon la manière dont elles adoptent des normes de comportement spécifiques qui sont le résultat de leur relation avec d'autres systèmes parallèles. La question importante qui se pose dans le cadre de la théorie du polysystème est de savoir si la littérature traduite occupe une position primaire ou secondaire, ce qui dépend des circonstances spécifiques du polysystème.

E. Etkind, dans le cadre de ses postulats de la traduction de la poésie, propose six types de traduction (Etkind 1982) : a) *la traduction-information*, traduction en prose qui vise à transmettre seulement l'idée générale de l'original et qui est privée des prétentions esthétiques ; b) *la traduction-interprétation*, qui combine la traduction avec la paraphrase et l'analyse ; c) *la traduction-allusion*, traduction d'un poème qui applique la rime et le mètre appropriés seulement au début, en traduisant le reste en vers libre et non rimé, laissant au lecteur la possibilité d'imaginer comment était le poème original rimé tout entier ; d) *la traduction-approximation*, qui sacrifie souvent la forme originale (les règles prosodiques, la rime) pour sauvegarder le sens du poème ; e) *la traduction-recréation*, qui recrée l'ensemble tout en conservant la structure de l'original ; f) *la traduction-imitation*, qui est réalisée parfois par les poètes qui ne cherchent pas à recréer fidèlement l'original mais s'en inspirent pour exprimer leurs propres idées.

Du point de vue méthodologique, nous allons nous servir de l'analyse contrastive et de la méthode descriptive. L'analyse contrastive est une procédure linguistique dans laquelle deux ou plusieurs langues sont systématiquement comparées et étudiées dans le but de découvrir des similitudes et des différences explicites dans leur structure et leur utilisation (Stanković 2013 : 381–382). La méthode descriptive vise à décrire et définir systématiquement et à l'aide des faits certaines spécificités des éléments traduits.

4. ANALYSE DU CORPUS

4.1. Le texte du poème

Le sonnet « Correspondances » suit « Élévation ». C'est le quatrième poème publié dans les *Fleurs du mal*, dans la première partie « Spleen et idéal » et, « à cette place (pièce IV), le sonnet confère au recueil et à son projet une gravité qui est du même ordre » (Brunel 1998, 133). Ce poème représente une sorte de manifeste poétique de Baudelaire.

CORRESPONDANCES

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.* (Baudelaire 1975, 11)

4.2. Le sens

Pour pouvoir analyser la traduction de ce poème, il faut d'abord donner son interprétation. Selon Brunel, « [n]i Platon ni Swedenborg ne sont d'un grand secours pour l'interpréter », mais « [a]u contraire, ils risquent d'égarer le commentaire et de donner à ces vers une charge philosophique ou occultiste qu'ils n'ont pas », même si « Baudelaire a emprunté le mot 'correspondances' à Swedenborg » (Brunel 1998, 133).

Le premier mot de ce poème est *La Nature*. Il ne s'agit pas ici de la nature selon la conception du XVII^e siècle, qui signifie la nature humaine, c'est-à-dire la psychologie, ni de celle de la poésie romantique, qui signifie un beau paysage en tant qu'inspiration du poète ou lieu de sa méditation. Ce mot est écrit en majuscule afin de nous associer à tout ce qui est physique, à tout ce qui nous entoure, au monde et à la vie sur cette terre.

Le mot suivant est *temple*. Le temple désigne de manière générale un lieu ou un bâtiment sacré, dans lequel l'homme entre en contact avec l'être supérieur, c'est-à-dire Dieu. Mais l'architecture d'un temple renvoie également aux temples de la Grèce antique. Dans ce poème, le temple est en fait une association de cultes et de religions différentes, mais aussi une allusion à une architecture caractérisée par des piliers sur une façade.

L'alliance de ces deux termes dans le premier hémistiche, *La Nature est un temple*, signifie que la vie terrestre est un sanctuaire, un lieu saint où les gens entrent en contact et en relation avec des êtres supérieurs, c'est-à-dire les dieux.

Le syntagme suivant est *des vivants piliers*. Il apparaît comme un lien logique direct avec la Grèce antique. Il s'agit bien d'un oxymore. Les piliers sont cependant vivants pour indiquer la vitalité que les dieux leur donnent, et aussi pour faire le lien avec l'idée de la forêt, que l'on peut imaginer comme une multitude composée d'arbres, c'est-à-dire de *piliers vivants*.

Là, on peut entendre *de confuses paroles*, ce qui est une nouvelle allusion aux sanctuaires du monde antique, la Grèce surtout (cette association apparaît pour la troisième fois), plus précisément avec le sanctuaire de Delphes et ses oracles. Baudelaire ouvre le poème « par l'évocation d'un brouillard de paroles qui n'a ni la netteté du silence ni celle de l'expression vive » (Brunel 1998, 133). Ces *confuses paroles* représentent des messages du monde surnaturel, qui établissent des connexions, des liens, un contact spirituel avec ce monde terrestre, une « alliance du concret et de l'abstrait » (Brunel 1998, 133). En un mot, une *correspondance*.

La combinaison de tous ces termes dans les deux premiers vers signifie que, dans le monde terrestre, les gens ont la possibilité de communiquer avec le monde extraterrestre, surnaturel à travers des messages qui leur restent incompréhensibles.

L'homme passe par cette *Nature* comme à *travers des forêts de symboles*. Dans ce cas, la forêt représente la multitude, mais aussi l'immensité, ce qui nous associe à des *piliers vivants*. Le mot clé ici est *symbole*. Le monde est une multitude de signes vagues, incompréhensibles, qui nous observent *avec des regards familiers*. Cela signifie que l'homme est en contact direct avec ces symboles indistincts, mais, bien qu'ils lui soient inconnus, ils le connaissent, c'est pourquoi ils le regardent familièrement. Baudelaire, poète de la ville, évoque dans la première strophe une certaine « familiarité avec la Nature » (Brunel 1998, 133).

Dans la deuxième strophe, le poète expose l'idée que tout se rassemble en une seule unité. Pour lui, le monde a été créé comme une unité complexe et indivisible. Nous voyons qu'« [à] la *vaporisation* des 'confuses paroles' succède l'unité' d'un *système* d'échos prolongés, de réponses que se font 'les parfums, les couleurs et les sons' » (Brunel 1998, 134). Dans cette strophe, Baudelaire expose l'idée de *synesthésie*, qui est l'une des figures les plus importantes du symbolisme. Le terme vient du grec *sunaisthesis* qui signifie « perception simultanée » (Robert 1996, 2192) et appartient au domaine de la pathologie où il désigne un « trouble de la perception sensorielle dans lequel une sensation normale s'accompagne automatiquement d'une sensation complémentaire simultanée dans une région du corps différente de celle où se produit l'excitation ou dans un domaine sensoriel différent » (Trésor s.d.). Dans le domaine psychologique, la synesthésie se définit comme un « phénomène d'association constante, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents » (Trésor s.d.). Dans l'art et la littérature, cette figure de style repose sur un type de substitution métaphorique de termes dans lesquels deux ou plusieurs domaines sensoriels fusionnent, de sorte que les caractéristiques sensorielles d'un sens sont qualifiées par des mots désignant les caractéristiques sensorielles d'un autre sens (par exemple, voix chaude, regard froid, etc.). La synesthésie représente, donc,

le nom que l'on donne à un mode de perception selon lequel les sensations perçues au travers d'un organe sensoriel singulier, correspondant à un sens spécifique mis en tension par une excitation, elle-même spécifique, font venir à la perception spontanée chez certaines personnes, des sensations liées à un autre sens, un autre univers sensoriel, lui-même source de représentation. (Barbier 2015 : 11)

C'est une forme répandue d'expression métaphorique qui, en combinant des sentiments de différents domaines sensoriels, atteint une grande pictorialité et nuance l'expression. La synesthésie est caractéristique du mouvement symboliste, à la fois par sa vision spécifique du monde et par sa stylisation littéraire. Elle est également proche de la synopsie (audition colorée), « forme de synesthésie ou la perception d'un son entraîne la perception d'une couleur » (Trésor s.d.) (l'exemple le plus célèbre est le poème « Les Voyelles » de Rimbaud). Baudelaire comprend les couleurs, les parfums et les sons, c'est-à-dire les divers domaines sensoriels, comme des éléments de dimensions et de puissances énormes qui construisent l'unité du monde, et il les compare à des *échos* qui *se confondent*. Il parle d'une *ténébreuse et profonde unité* du monde. Quand il dit que quelque chose est aussi *vaste comme la nuit et comme la clarté*, il utilise la synesthésie. Vu que les correspondances règnent dans la nature, celle-ci nous apparaît comme un grand mystère, car elle se présente sous plusieurs états simultanés. Le principe des *correspondances* qui existe dans la nature est analogue au principe qui détermine les relations entre les sens humains. Les phénomènes dans la nature sont des signes cachés d'un petit nombre d'idées (ce qui est une conception néoplatonicienne). Le poète exprime les impressions en symboles et les relie à des idées. Il donne donc une transposition langagière dont le but est d'exprimer le mystère

et la musicalité du monde. Brunel conclut « qu'après l'incertitude de la première strophe, la seconde apporte la 'clarté' » (Brunel 1996, 134), qui y est associée à la nuit.

Dans les tercets, Baudelaire parle surtout de parfums. Les parfums ont une place très importante dans son œuvre. Il les observe de manière manichéenne. Les parfums peuvent être naïfs ou frais, il les compare aux *chairs d'enfant*, à la beauté du son et de la nature (*vert comme des prairies*), avec des exemples donnés en synesthésie : il associe le chair d'enfant à la fraîcheur, le son des hautbois à la douceur. D'autres parfums, en revanche, ont *l'expansion des choses infinies*, ce qui exprime en fait l'aspiration éternelle du poète vers l'infini. Mais, selon Brunel (1998, 136) ce sonnet « serait plutôt le poème du *noir infini* ». Baudelaire identifie cette puissance évocatrice aux parfums utilisés dans les liturgies et les cérémonies religieuses, telles que *l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens*. Ces quatre parfums sont capables de chanter *les transports de l'esprit et des sens*, l'extase qui est liée à la communication avec Dieu. Le terme qu'utilise Baudelaire ici, *transports*, « appartient au vocabulaire de la mystique, précisément parce qu'il appartient à celui de l'érotique » (Brunel 1998, 136).

Ainsi, la synesthésie, omniprésente dans ces deux tercets, représente une analogie universelle. Selon Baudelaire, puisque le monde représente une unité indivisible, il existe des analogies profondes pour découvrir l'essence du monde. Telle est, en résumé, la théorie baudelairienne des correspondances.

Le sonnet « Correspondances » est un poème mystique néoplatonicien dans lequel le poète exprime l'idée que tout ce qui existe dans le monde visible n'est que le reflet d'un monde invisible, que tout ce qui existe est un vaste symbole, bien plus ancien que l'homme. C'est une énigme que l'homme doit résoudre afin d'atteindre la connaissance essentielle, qui est la compréhension du monde surnaturel. Baudelaire pense que le rôle du poète est d'interpréter ces symboles mystérieux. C'est exactement ce que le symbolisme, avec la notion de « clairvoyance » et d'« alchimie du verbe » de Rimbaud, la théorie de la confusion (« le mépris »), l'ambiguïté et « la brume allusive » de Verlaine et le mystérieux et l'« ineffable » de Mallarmé, reprend et incorpore dans sa poétique, et, à travers le symbolisme, toute la poésie moderne, qui, après ces poètes, prend des directions complètement nouvelles.

4.3. L'analyse de la forme

Ce poème, considéré souvent comme le manifeste poétique de Baudelaire et du symbolisme, est écrit en alexandrins classiques, vers de douze syllabes avec une césure après la sixième syllabe. C'est un sonnet qui, selon les principes de la poétique symboliste, s'écarte quelque peu du schéma établi des sonnets (*abba, abba, ccd, ede*, ou *abba, abba, ccd, eed*). Son schéma est le suivant : *abba, cddc, efe, fgg*. Les rimes sont arrangées de cette manière : les rimes pour l'œil (Lote 1990), c'est-à-dire les rimes selon la dernière lettre écrite, sont *mffm, fmmf, mfm, fmm²*, tandis que les rimes pour l'oreille (Lote 1990), celles selon la dernière lettre prononcée, sont *vccv, cvvc, vvv, vcc³*. On voit aussi que la césure dans les deux derniers vers de la première strophe ne se trouve que conditionnellement après la sixième syllabe, et qu'en fait elle se situe après la troisième syllabe dans le troisième vers, tandis que, dans le dernier vers de cette strophe, elle est absente. Dans presque tous les vers il y a quatre accents, donc il s'agit d'un tétramètre ou d'un alexandrin binaire (deux accents dans chacun des deux demi-vers). Tout cela nous montre que

² M – rime masculine, F – rime féminine.

³ V – rime vocalique, C – rime consonantique.

Baudelaire ne craignait pas de briser certaines normes et règles classiques du vers afin de mettre en place une « magie suggestive ».

4.4. Traduction de Ivan V. Lalić

VEZE

*Priroda je hram gde mutne reči sleću
Sa stubova živih ponekad, a dole
Ko kroz šumu ide čovek kroz simbole
Što ga putem prisnim pogledima sreću.*

*Ko odjeci dugi što daljem se svode
U jedinstvo mračno i duboko što je
Ogromno ko noć i kao svetlost, boje,
Mirisi i zvuci razgovore vode.*

*Neki su mirisi ko put dečja sveži,
Zeleni ko polja, blagi ko oboe,
– Drugi iskvareni, pobednički, teži,*

*Što u beskraj šire prostiranje svoje,
Kao ambra, mošus, tamjan, raskoš njuha
Koji peva zanos čula nam i sluha. (Bodler 1968, 25)*

L'un des plus grands poètes serbes du XX^e siècle, Ivan V. Lalić, a traduit le sonnet en serbe en respectant autant que possible la versification et le schéma métrique de l'original. Le vers choisi pour la traduction est aussi l'alexandrin. Cependant, il y a quelques endroits où le traducteur n'a pas réussi à respecter le texte original. Par exemple, le mot *Nature*, qui ouvre le poème, est écrit avec une majuscule chez Baudelaire, comme en témoigne l'article défini *la* qui le précède (*La Nature*), alors que, dans la traduction, le mot *Priroda* en tête du vers est écrit avec une majuscule comme il est habituel. La nature n'y est pas explicitement personnifiée. Dans le deuxième vers de la première strophe, le traducteur a mis en place un enjambement qui n'existe pas dans l'original (*Sa stubova živih ponekad, a dole*); il a fait probablement ce choix afin de garder le mot *symboles* (*simbole*) à la rime, comme dans l'original, puisqu'il s'agit de l'un des mots-clés de la poésie et de la poétique baudelairiennes. Dans le troisième vers de la deuxième strophe il y a aussi un enjambement dans la traduction (*Ogromno ko noć i kao svetlost, boje,*) qui n'existe pas dans le texte original, ce qui conduit à une petite maladresse et provoque une incompréhension parce que le lecteur ne sait pas trop à quoi fait référence le mot *boje* (*couleurs*) : à ce qui le précède dans le vers, ou au vers qui suit, alors que, dans l'original, ce mot a toute sa place, et ne présente pas une telle ambiguïté. Dans le premier vers de la même strophe, le traducteur a utilisé le verbe *svoditi se* (*se réduire*) au présent de l'indicatif (*se svode*) pour respecter la rime (*Ko odjeci dugi što daljem se svode*), mais la construction ne correspond plus tout à fait à la théorie de la correspondance de Baudelaire. Il aurait été beaucoup plus précis s'il avait utilisé le verbe *slivati se, stapati se* (*se confondre*), mais il aurait alors perdu la rime.

En ce qui concerne la forme, Ivan V. Lalić a respecté le nombre des syllabes et le schéma de la versification baudelairienne. Il a choisi l'alexandrin dans sa traduction de Baudelaire « parce que cette forme avait une signification métamétrique plus exprimée que les vers de quatorze syllabes également présents dans les traductions (B. Živojinović, L.

Kojen) » (Veselinović 2010, 150). Vu que la versification serbe est différente de la française, toutes les rimes en serbe sont féminines et vocaliques, mais cela n'a presque aucune importance.

On peut dire que la traduction de Lalić, malgré ses limites, s'avère néanmoins excellente. On sait que la poésie de Baudelaire (ainsi que toute la grande poésie) est toujours très difficile à traduire. Lalić est fidèle à l'original, mais sa traduction n'est pas une imitation simple ni une approximation, mais une *traduction-recréation* selon la typologie d'Etkind (v. Etkind 1982).

4.5. La traduction de Borislav Radović

SAGLASJA

*Priroda je onaj hram gde iz stubova živih
pokatkada po neka nejasna reč izleće;
čovjek se tuda po šumama simbola kreće,
pod pogledom njihovih očiju poverljivih.*

*Kao dugi odjeci što se daleko spoje
u nekakvu mračnu i duboku istovetnost,
neizmernu kao što je noć i kao svetlost,
govore među sobom zvuci, mirisi, boje.*

*Ima mirisa svežih kao detinje puti,
blagih kao oboe, kao polja zelenih,
- a drugi su poredni, raskošni, izvrgnuti,*

*što imaju moć stvari u beskraj raširenih,
s dahom ambre, mošusa, tamjana i izmirne,
koji pevaju zanos kad čula duh dodirne. (Bodler 1979, 11)*

Un autre grand poète contemporain serbe, Borislav Radović, a aussi traduit ce sonnet. Mais, contrairement à Lalić, il a utilisé une forme légèrement différente pour le transmettre en langue serbe. Au lieu de l'alexandrin classique, Radović a opté pour un vers symétrique de quatorze syllabes avec une césure après la septième syllabe. Les traducteurs serbes l'utilisent souvent comme substitut de l'alexandrin français car ce vers, c'est-à-dire ce nombre de syllabes, convient mieux à la nature de la langue serbe, dont les mots sont plus longs qu'en français.

Chez Radović aussi, le mot *Nature (Priroda)* est au début du premier vers, où chaque mot doit être écrit en majuscule; il perd donc la connotation particulière que lui donne Baudelaire en l'écrivant avec une majuscule. En ajoutant le mot *onaj* au mot *hram (ce temple)* et le mot *neka (certaine)* au syntagme *nejasne reči (certaines confuses paroles)* dans le vers suivant en raison de sa longueur (*Priroda je onaj hram gde iz stubova živih / pokatkada po neka nejasna reč izleće*), Radović change peu le sens de l'original selon lequel la nature entière, la nature en général, est un temple où l'on entend parfois de confuses paroles, toutes incompréhensibles, et pas seulement certaines d'entre elles. Dans le troisième vers de la deuxième strophe, Radović emploie l'adjectif *neizmerna (incommensurable, immense)* avec les mots *noć (nuit)* et *svetlost (clarté)*, Lalić utilise l'adjectif *ogromna (énorme)*, alors que Baudelaire emploie l'adjectif *vaste*, exemple éclatant de la synesthésie.

Du point de vue de la forme, Radović a aussi respecté le schéma de la versification baudelairienne sauf le changement du nombre de syllabes. À la différence de Lalić, il varie les rimes pour l'oreille (*mffm, fmmf, fmf, mff*), mais on a déjà remarqué que cela n'entraînait pas de conséquence.

Il faut dire que la traduction de Radović, comme celle de Lalić, est très fidèle et très réussie. Il s'agit de véritables *traductions-recréations* pour reprendre le terme etkindien. En tant que traducteur de certains poèmes des *Fleurs du mal* et de *Spleen de Paris* entier, « Borislav Radović a joué un rôle extrêmement important dans la réception de l'œuvre de Baudelaire dans la littérature serbe » (Veselinović 2017, 428). En plus, Baudelaire était une grande inspiration pour le travail poétique de Radović.

4.6. Les problèmes concernant la traduction du titre

L'un des principaux problèmes que pose la traduction de ce poème concerne la traduction du titre. Le terme *correspondances* qu'utilise Baudelaire appartient au vocabulaire des mystiques et signifie, selon le dictionnaire français, dans ce sens spécial, un « rapport d'analogie » (Trésor s.d.), « [r]apport logique entre un terme donné [...] et un ou plusieurs termes [...] déterminés par le premier » (Robert 1996, 479). Nous savons que Baudelaire emploie ce terme dans le sens de la *théorie des correspondances*, qui est la « [d]octrine suivant laquelle l'univers se compose d'un certain nombre de règnes analogues, dont les éléments respectifs se correspondent chacun à chacun, et par suite peuvent réciproquement se servir de symboles » (Trésor). Il s'agit d'un mot français du XIV^e siècle (Robert 1996, 479) qui n'est pas facile à traduire.

Le mot *correspondances* peut être traduit et a été traduit en serbe de plusieurs manières, telles que : *povezanosti* (*connexions*), *veze*⁴ (*liaisons, rapports*), *uzajamnosti*⁵ (*réciprocités*), *međusobnosti* (*mutualités*), *skladnosti*⁶ (*harmonies*), *sazvučja* (*échos*), *sadejstva*⁷ (*actions mutuelles*). Lalić l'a traduit par le mot *veze* (*liaisons*). Cependant, ce mot serbe a un sens beaucoup plus large, plus général et neutre, et lorsqu'il est utilisé indépendamment, il ne peut en aucun cas être associé aux correspondances de Baudelaire ni à la théorie des correspondances. Les mots *povezanosti* (*connexions*), *uzajamnosti* (*réciprocités*), *međusobnosti* (*mutualités*), *sadejstva* (*actions mutuelles*), *sazvučja* (*échos*) ou *skladnosti* (*harmonies*) sont un peu plus spécifiques et plus proches de la signification baudelairienne, mais ils ne peuvent pas être associés à cette théorie poétique. Le mot *échos* est proche, mais il ne fait référence qu'à un seul sens, alors que les *correspondances* sont associées à des rapports entre différents sens. De tous les termes serbes possibles, celui de *saglasja* qu'utilise Radović nous semble être le plus proche et le plus adéquat⁸. Il ne signifie pas tout à fait la même chose que le mot *correspondances*, mais il est certainement le plus approprié. De plus, il est le plus poétique de tous, et même davantage que le terme français qu'il s'efforce de traduire.

⁴ La traduction de Ivan V. Lalić.

⁵ La traduction de Branimir Živojinović.

⁶ La traduction de Dimitrije Jovanović.

⁷ La traduction de Borislav Radović.

⁸ Dans certaines éditions, Radović utilise le terme *sadejstva* (action mutuelles).

5. CONCLUSION

Dans notre analyse traductologique et stylistique des deux versions serbes du sonnet « Correspondances », faites par deux grands poètes serbes de la deuxième moitié du XX^e siècle, Ivan V Lalić et Borislav Radović, nous avons démontré que la forme et le sens du poème baudelairien ont été traduits et gardés d'une manière précise et adéquate. Le schéma de versification du texte original est rendu dans le texte cible, sauf une petite modification concernant la qualité de rime pour l'œil et pour l'oreille qui n'a pas une grande importance dans la versification serbe. Nous avons souligné que le traducteur Radović a utilisé le vers de quatorze syllabes au lieu de l'alexandrin, en démontrant que ce vers convient plus à la nature, la structure et à l'esprit de la langue serbe dont les mots sont plus longs qu'en français. Les deux traductions s'avèrent ainsi fidèles au texte original au niveau de la forme, de la structure et de l'esprit, ce qui nous prouve leur maîtrise de la versification.

En ce qui concerne le sens, les deux traductions ont réussi à transférer la signification du sonnet mystique baudelairien, surtout ses motifs et l'idée de la théorie des correspondances, selon laquelle ce monde ne représente que l'image symbolique du monde surnaturel. Pour en arriver là, les deux traducteurs ont utilisé tous les procédés traductologiques du transfert du texte de départ dans la langue d'arrivée, tels que les changements au niveau de l'ordre, les omissions, les changements structurels et les ajouts (Nida 1964, 184–192).

Afin d'arriver à des unités équivalentes adéquates dans le processus de traduction, les deux traducteurs sont passés par trois phases : le *décodage* (interprétation du texte original), le *redécodage* (qui consiste à trouver des moyens linguistiques appropriés pour exprimer le message original de l'auteur) et la *production* (qui consiste à façonner le message original dans le texte final dans la langue cible) (v. Sibinović 1990). Grâce à cela, ils ont réussi à produire un texte original, fidèle formellement, stylistiquement et du point de vue du sens au texte de départ. C'est pourquoi, en parlant de ces deux traductions du sonnet baudelairien, nous pouvons conclure qu'il ne s'agit pas d'une *traduction-information*, ni d'une *traduction-interprétation*, ni d'une *traduction-allusion*, ni d'une *traduction-approximation*, ni d'une *traduction-imitation*, pour reprendre les termes de la typologie etkindienne, mais d'une *traduction-recréation* (v. Etkind 1982), ce type de traduction qui recrée l'ensemble du texte, c'est-à-dire crée un nouveau texte dans la langue cible tout en conservant la structure et le sens de l'original.

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

RÉFÉRENCES

- Babić, Sava. 1986. *Razabrati u pletivu. Eseji o prevodilačkom činu*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Barbier, Jacques. 2015. « Voir un son ». In : *Insistance*. N° 10, 11–13.
- Бархударов, Леонид Сергеевич. 1975. *Язык и перевод*. Москва: Международные отношения. [Barkhudarov, Leonid Sergeevitch. *Jazyk i perevod*. Moskva: Mezhdunarodnye otnoshenija.]
- Brunel, Pierre. 1998. Charles Baudelaire, les *Fleurs du mal*. Entre « fleurir » et « déflourir ». Paris : Les Éditions du temps.
- Čović, Branimir. 1994. *Poetika književnog prevođenja*. Beograd: Naučna knjiga.
- Etkind, Efim. 1982. *Un Art en crise. Essai de poétique de la traduction*. Lausanne : L'âge d'homme.

- Even-Zohar, Itamar. 1979. « Polysystem Theory ». In: *Poetics Today 1*, n° 1–2, 287–310.
- Guidère, Mathieu. 2013. *Introduction à la traduction*. Bruxelles : De Boeck.
- Jakobson, Roman. 1966. *Lingvistika i poetika*. Choix M. Ivić, S. Marić. Traduit par D. Pervaz et al. Beograd: Nolit.
- Konstantinović, Radivoje. 1981. „O prevođenju poezije“. In: *Teorija i poetika prevođenja*. Choix Lj. Rajić. Beograd: Prosveta, 119–139.
- Konstantinović, Radivoje. 2010. *O prevođenju poezije i drugi ogledi*. Novi Sad: Adresa, 2010
- Krstić, Nenad. 2008. „Lamartinova *Osama* u prevodu Vladimira M. Jovanovića“. In: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. 56 (1), 25–37.
- Lote, Georges. 1990. *Histoire du vers français*, t. 5. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.
- Marojević, Radmilo. 1988. *Lingvistika i poetika prevođenja*. Beograd: Naučna knjiga.
- Mešonić, Anri. 2004. *Od lingvistike prevođenja do poetike prevođenja*. Traduit par B. Anđelković, Z. Đaković. Beograd: Rad–Alternativna akademska obrazovna mreža.
- Mounin, Georges. 1963. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Nida, Eugene A. 1964. *Toward a science of translating*. Leiden: Brill.
- Raková, Zuzana. 2014. *Les théories de la traduction*. Brno : Masarykova univerzita.
- Robert. 1996. *Le petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaires le Robert.
- Sibinović, Miodrag. 1990. *Novi original: uvod u prevođenje*. Beograd: Naučna knjiga.
- Stanković, Selena. 2013. „Iz kontrastivne analize jezika: problemi, rezultati, klasifikacija i primena“. In: *Philologia Mediana*, godina V, broj 5. Niš: Filozofski fakultet, 381–391.
- Stojnić, Mila. 1980. *O prevođenju književnog teksta*. Sarajevo: Svjetlost.
- Trésor. S.d. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française*. En ligne : <http://stella.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>
- Veselinović, Sonja. 2010. „Dvostruki stvaralac, pesnik i prevodilac Ivan V. Lalić“. In: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 58, sv. 1, 143–154.
- Veselinović, Sonja. 2017. „Radovićevo Bodler: prevod i recepcija“. In: *O poeziji i poetici Borislava Radovića*. Uredio Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 413–430.
- Stanković, Selena. 2013. „Iz kontrastivne analize jezika: problemi, rezultati, klasifikacija i primena“. In: *Philologia Mediana*, godina V, broj 5. Niš: Filozofski fakultet, 381–391.
- Živić, Nataša et Selena Stanković. 2019. « Sur la traduction de la poésie de Milovan Danojlić en français ». In : *Facta universitatis : Series Linguistics and Literature*. 17(2), 187–200.

SOURCES

- Baudelaire, Charles. 1975. *Fleurs du mal*. In: *Œuvres complètes*, t. 1. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard.
- Bodler, Šarl. 1979. *Cveče zla*. In: *Sabrana dela. Knjiga I*. Tekst priredio i komentare napisao Radivoje Konstantinović. Preveli Branimir Živojinović, Nikola Bertolino i Borislav Radović. Beograd: Narodna knjiga.
- Bodler, Šarl. 1968. *Poezija*. Izbor i predgovor Danilo Kiš. Beograd: Prosveta.

PREVOD ILI PREPEV: DVE SRPSKE VERZIJE BODLEROVOG SONETA “CORRESPONDANCES”

Cilj našeg istraživanja bio je da analiziramo dva prevoda soneta Šarla Bodlera „Correspondances“ na srpski jezik, koje su uradili Ivan V. Lalić i Borislav Radović, kako bismo pokazali koja su poetička i jezička sredstva prevodioci koristili za transponovanje elemenata iz originalnog teksta na ciljni tekst, posebno kada su u pitanju forma i značenje, i da vidimo da li je reč o doslovnim prevodima ili prepevima, koji predstavljaju prevod-rekreaciju na novom jeziku (po Etkinovoj tipologiji). Analiza je sprovedena u

okviru Even-Zoharove teorije polisistema i Etkindovog poetološkog pristupa. Analizirana pesma deo je zbirke pesama Cveće zla (Fleurs du mal) objavljene 1857.

Ključne reči: poezija, prevod, prepev, prevod-rekreacija, francuski jezik, srpski jezik, Bodler

RHYTHMIC TRANSLATION OR TRANSLATION: TWO SERBIAN VERSIONS OF BAUDELAIRE'S SONNET "CORRESPONDANCES"

The aim of our research was to analyze two translations of Charles Baudelaire's sonnets "Correspondances" into Serbian produced by Ivan V. Lalić and Borislav Radović to show what poetic and linguistic means the translators used to transfer the elements from the original text to the target text, especially with regard to form and meaning. We also discuss literal translations and rhythmic translation, which represents a translation-recreation in a new language (according to Etkind's typology). The analysis was conducted within the framework of Even-Zohar's theory of polysystems and Etkind's poetic approach. The poem analyzed is part of the collection of poems Flowers of Evil (Fleurs du mal) published in 1857.

Key words: poetry, translation, rhythmic translation, translation-recreation, French, Serbian, Baudelaire

BAUDELAIRE ET CAMUS : AU CARREFOUR D'UN MYTHE

UDC 821.133.1.09 Baudelaire C.

821.133.1.09 Camus A.

Vladimir Đurić, Vanja Cvetković

Université de Niš, Faculté de Philosophie, Département de langue et littérature françaises,
Niš, Serbie

Résumé. *Cet article cherche à représenter deux visions modernes d'un mythe antique : le mythe de Sisyphe dans la réinterprétation de Baudelaire, héraut de la modernité, et de Camus, figure « mythique » du XX^e siècle. Dans un premier temps, nous allons rappeler de données générales sur le mythe en tant que tel et sur le concept du mythe littéraire. De suite, nous allons aborder le personnage de Sisyphe dont le sort se trouve au centre de notre recherche. Dans un deuxième temps, en effectuant une analyse intertextuelle et comparative, nous allons cerner la richesse et la plénitude des deux hypertextes, respectivement « Le Guignon » des Fleurs du mal et le célèbre essai Le Mythe de Sisyphe. Finalement, nous allons pointer les ressemblances ainsi que les différences des deux interprétations afin de pouvoir montrer dans quelle mesure la vision de Baudelaire annonce celle de Camus, étant donné que l'auteur des Fleurs du mal est considéré comme précurseur spirituel de tous les courants modernes au XX^e siècle.*

Mots-clés: *Baudelaire, Camus, mythe, Mythe de Sisyphe, « guignon », élévation, absurde, travail poétique*

1. AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE MYTHE...

Même s'il est difficile de trouver une seule définition du mythe en tant que récit de tradition orale, « une parole » (gr. *mythos*), dans *Aspects du mythe* Mircea Eliade choisit la « définition la moins imparfaite » : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des *commencements* » (Eliade 1963, 15). C'est donc le récit qui rapporte comment quelque chose du monde *réel*, c'est-à-dire ce qui s'est pleinement manifesté, a été créé par les « Êtres Surnaturels » : « les mythes révèlent leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la

Submitted December 8, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Vladimir Đurić

University of Niš, Faculty of Philosophy

E-mail: vladimir.djuric@filfak.ni.ac.rs

'sur-naturalité') de leurs œuvres », y incluent le Monde tel qu'il est aujourd'hui et l'homme en tant qu'être mortel, sexué et culturel (Eliade 1963, 15). Au fil du temps et du développement de l'esprit rationnel, le mythe perdait son sens sacré et son intention initiale. Dans ce sens, Meletinsky note que la philosophie classique a commencé par la réévaluation rationnelle des matériaux mythiques en traitant le problème de la relation entre le savoir et la narration mythique (Meletinsky 2014, 3), ce qui a vidé le mythe de toute valeur religieuse et métaphysique. Ayant perdu leur sens littéral, les mythes ont avancé vers un sens « caché » ; Eliade précise qu'ils ont été alors appelés « sous-textes », *hypónoiai*, vu que le terme *allégorie* est venu plus tard (Eliade 1963, 189). La désacralisation et la démythification ont fait du mythe, en tant que récit fondateur et religieux, un récit fictif, sécularisé et allégorique.

D'ailleurs, n'oublions pas que le terme *récit* dans la définition du mythe n'est pas entièrement convenable parce que les mythes n'étaient pas toujours représentés par la narration. Dans son étude sur le mythe et la littérature antique, Olga Mikhailovna Freydenberg décrit le mythe plutôt comme une *image*, « une observation du monde » cherchant sa forme (Freydenberg 1987, 40).¹ Elle explique que la « forme mythique » n'est jamais pure ni autonome. Il en existe plusieurs et elles sont métaphoriquement différentes tout en portant le même contenu sémantique ; c'est pourquoi le mythe oral n'était qu'une des expressions métaphoriques du mythe (Freydenberg 1987, 87–88). Eliade élabore cette idée : « nous ne disposons d'aucun mythe grec transmis avec son contexte culturel », mais nous les connaissons à l'état de « documents littéraires et artistiques » plutôt que les sources, les rites religieux (Eliade 1963, 192–193). D'où vient que toute la civilisation antique a été reconstituée grâce aux *formes mythiques* différentes, à savoir aux textes littéraires, philosophiques et aux objets artistiques qui ont péri et ont à la fois inspiré les artistes des générations futures. Le nombre d'œuvres inspirées par la mythologie est considérable à travers le temps, et c'est grâce à ces réactualisations-là que nous pouvons retracer les histoires mythiques originelles.

C'est donc à travers l'art plastique et la littérature que le monde moderne connaît les mythes antiques et c'est par ce transfert-là qu'ils sont devenus une partie importante de la culture occidentale, un « trésor culturel » (Eliade 1963, 192). Plus précisément, la littérature y joue un rôle considérable parce que, comme Eliade rappelle, les mythes grecs « classiques » représentent déjà la victoire du livre sur la tradition orale, du document écrit sur une expérience vécue qui ne disposait que des moyens de l'expression pré-littéraire. C'est tout à fait ce caractère *héréditaire* qui a inspiré Pierre Brunel et Philippe Sellier à introduire le terme « mythe littéraire »² en le définissant dans la Préface du *Dictionnaire des mythes littéraires* et dans l'article « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » par rapport au concept du mythe ethno-religieux, précédemment travaillé par Claude Lévi-Strauss et Mircea Eliade. Brunel salue le travail de Sellier qui a montré que « le mythe littéraire ne se réduit pas à la survie du mythe ethno-religieux en littérature » (Brunel 1994, 13). D'ailleurs, Sellier a défini le mythe littéraire selon les différences par rapport au mythe original : *le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure plus rien ; les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites et signées ; le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai ; mais aussi par rapport aux caractères communs : la saturation symbolique ; l'organisation serrée ; l'éclairage métaphysique*. Il en distingue cinq catégories et souligne « qu'il ne suffit pas qu'il y ait *reprise* d'une œuvre par plusieurs autres pour qu'il y ait 'mythe littéraire' ; il faut que cette reprise soit due à

¹ S'il n'est pas indiqué autrement, toutes les traductions des sources serbes sont les nôtres.

² L'appellation « mythe littéraire » est proposée par Pierre Albouy dans *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris : Armand Colin, 1969.

l'existence d'un scénario concentré, d'une organisation exceptionnellement ferme » (Sellier 1984, 117) et qu'elle enrichit la signification du mythe.

Finalement, nous pouvons compléter cette explication en concluant que chaque mythe « classique » issu de la tradition orale est devenu littéraire dès qu'il a été écrit. Chaque auteur, depuis Homère et les premiers poètes jusqu'aux auteurs des dernières réécritures qui se font peut-être en ce moment même, a modifié et absorbé les récits anonymes selon son propre esprit créateur et selon l'esprit du temps donné (all. *Zeitgeist*). Nous ne pourrions jamais connaître le degré précis auquel l'imaginaire poétique a contribué à la formation des mythes. D'ailleurs, cela ne serait pas important puisque le mythe est un trésor culturel commun, un « comportement » selon les termes de Max Bilien : le comportement mythico-poétique est « un état à la faveur duquel un individu (en l'occurrence le poète, ou plus exactement l'artiste) tente d'accéder, par les voies de l'imaginaire, à une métamorphose de statut qui lui permettrait de s'affranchir de toute détermination et de vivre dans un temps devenu réversible » (Bilien 1994, 354). Le mythe modelé par l'imagination artistique dans une œuvre d'art permet à l'auteur de « révéler l'ineffable, le secret, le caché ; de transcender la condition humaine ; de remonter à une parole originelle » en devenant par la lecture un portail qui permet au public d'atteindre l'univers « de l'infini, de la liberté absolue, de l'intemporalité, de l'universalité et de l'unité » (Bilien 1994, 354–355). Cette vision sublime explique pourquoi les mythes étaient et resteront une source intarissable d'inspiration³. Bien entendu, c'était le cas du mythe de Sisyphe.

Après avoir été démythifié, ce mythe est devenu une vraie allégorie dont les significations variaient selon les auteurs et les époques où il était réactualisé. Les œuvres de l'abondante tradition littéraire témoignent que le mythe de Sisyphe était cher aux poètes aussi bien qu'aux prosateurs. Or, parmi de nombreuses réécritures, nous avons choisi deux « interprétations-sœurs » – le mythe de Sisyphe chez Baudelaire et le mythe de Sisyphe chez Camus. De ce fait, notre article cherche à mettre en évidence cette « sororité » significative et montrer de quelle manière et sur quels points l'interprétation baudelairienne a annoncé et inspiré celle de Camus pour arriver au point où ces deux interprétations ajoutent une nouvelle nuance à la signification du *mythe littéraire* de Sisyphe. Avant de procéder à l'analyse des textes référents, il faudrait d'abord se rappeler de mythe-source.

2. LE SISYPHE DE L'ANTIQUITÉ

Le mythe de Sisyphe est un des plus connus et des plus aimés dans la littérature mondiale. Même dans le discours quotidien, il est présent souvent en tant que personnification d'un travail vain et inutile. Ce sentiment du dérisoire et même du ridicule que Sisyphe devait avoir en subissant son châtiment, inspirait les auteurs et les philosophes de donner de nombreuses interprétations humanistes, morales et existentielles du mythe. Au fil du temps, elles ont fait de Sisyphe, de ce glorieux héros grec, un simple homme malheureux et déçu par sa condition, mais qui redevient d'autant plus glorieux chez les poètes et les artistes grâce à cette condition misérable.

Sisyphe est le héros de la mythologie grecque bien connu depuis des siècles pour son esprit malin. Plusieurs personnages mythiques portent ce nom, et c'est la raison pour

³ Dans le titre de son article Régis Boyer pose une question provocante : « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? ». In *Mythes et littérature*, textes réunis par Pierre Brunel, p. 153–164. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.

laquelle il faut apporter la précision suivante : Sisyphe (gr. ancien *Σίσυφος* / *Sísuphos*, dans certains textes antiques *Sesephos*), fils d'Éole et d'Énarété, époux de Mérope, père de Glaucos, Ornytion, Sinon et puis d'Ulysse (ou Odysseus)⁴, fondateur de Corinthe, était le plus sage et le plus prudent des mortels (Graves 1984, 66 ; Srejić 1979, 383). Il a osé défier les dieux à plusieurs reprises, ce qui lui a fait subir un châtement exemplaire consistant à pousser un énorme rocher au sommet d'une colline. C'est un ordre impossible à accomplir :

Aussitôt qu'il est près d'atteindre le haut de la colline, il est rejeté en arrière sous le poids de l'énorme rocher, qui retombe tout en bas, et là, Sisyphe le reprend péniblement et doit tout recommencer tandis que la sueur baigne son corps et qu'un nuage de poussière s'élève au-dessus de sa tête. (Graves 1984, 68)

Ce châtement cruel est la conséquence de son *hybris*, qui comprend la ruse la plus grande que Graves note : Sisyphe a enchaîné Hadès, dieu de la mort, qui a été envoyé par son frère Zeus emmener Sisyphe aux Enfers pour l'avoir trahi⁵. Arès, dieu de la guerre dont les intérêts étaient menacés puisque personne ne mourait, a délivré Hadès et finalement emmené Sisyphe aux Enfers (au Tartare, c'est-à-dire aux Enfers les plus profonds). Avant de partir, Sisyphe a dit à sa femme Mérope de ne pas l'enterrer pour pouvoir faire une dernière manœuvre. Dès qu'il est descendu aux Enfers, Sisyphe a convaincu Perséphone, épouse d'Hadès, de le laisser revenir sur terre pour trois jours seulement pour régler sa sépulture et châtier sa femme qui a manqué à son devoir. Mais, une fois au soleil, il a renié sa promesse et décidé de ne pas rentrer chez les morts. Hermès a dû venir le ramener de force (Graves 1984, 67). Srejić mentionne aussi cette version du mythe en disant que Sisyphe est longtemps resté sur terre et qu'il est mort très vieux⁶.

Cependant, Pierre Brunel se réfère aussi à l'hypothèse démystifiante de Salomon Reinach selon laquelle Sisyphe était un des constructeurs adroits admirés de la postérité et c'est pourquoi « il aurait été représenté roulant une pierre énorme jusqu'au sommet d'une montagne qui aurait été Acrocorinthe » (Brunel 1994, 1296). Reinach trouve absurde la représentation du châtement de Sisyphe. Il explique que l'imagination populaire a créé le gauchissement d'un Sisyphe constructeur, qui était une image de glorification, vers un Sisyphe réprouvé dont le travail est une condamnation. Brunel soutient cette idée en rappelant qu'en Grèce ancienne il était commun de représenter le mort continuant de faire ce qui était l'acte essentiel de son existence (Brunel 1994, 1296). Vu que l'innocence ou la culpabilité de Sisyphe ne peuvent jamais être prouvées, toutes ces variantes différentes du mythe nous permettent l'interpréter autour de ces deux pôles, comme Brunel conclut (Brunel 1994, 1298). Cela multiplie le nombre de significations possibles qui peuvent lui

⁴ Même si Ulysse est connu comme le fils de Laërte, c'est Sisyphe qui est son père biologique. Autolykos, qui a essayé ruser Sisyphe en lui volant les bêtes, était tellement fasciné par la sagesse dont Sisyphe a fourni des preuves contre lui qu'il a voulu avoir un petit-fils autant malin que Sisyphe. Il a fait sa fille Anticlée devenir son amante – de cette relation Ulysse est conçu, et Anticlée était enceinte quand elle a épousé Laërte (Srejić 1979, 383).

⁵ En échange d'une source perpétuelle à la citadelle de Corinthe – Acrocorinthe, Sisyphe a révélé au dieu-fleuve Asopos que Zeus avait enlevé sa fille Égine (Graves 1984, 67).

⁶ Or, le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* évoque d'autres raisons pour lesquelles Sisyphe a été puni : il révélait aux gens les secrets des dieux et il blasphémait – « certains disent » qu'il a débauché Tyro, la fille de son frère Salmonée (Srejić 1979, 383). Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel cite *Dictionnaire de la fable* de François Noël qui assume encore une faute : Sisyphe « exerçait toute sorte de brigandages dans toute l'Attique, et faisait mourir de divers supplices tous ceux qui tombaient entre ses mains » ; Thésée l'a tué dans un combat et les dieux l'ont puni dans le Tartare (Brunel 1994, 1297).

être attribuées, mais laisse aussi apparaître des allégories variées qui occupent une place importante dans l'imagerie culturelle de toute civilisation.

Dans la littérature moderne, Sisyphe est le plus souvent pris pour un malfaiteur coupable, mais cher. Son effort vain, qui nous est proche, reste plus connu que sa faute ; la pitié remporte sur la justice. Grâce aux interprétations favorables, Sisyphe est devenu un héros de toute l'humanité dont le travail inutile personnifie le caractère illusoire de l'existence. Voyons maintenant comment Baudelaire a illustré le mythe de Sisyphe dans son univers du mal.

3. LE SISYPHE DES *FLEURS DU MAL*

*Si l'on réfléchit sur le premier « temps » du programme baudelairien,
le temps de la prise de conscience – sinon de la prise en charge de l'adversité,
du « guignon » – on s'aperçoit que cette altérité extrême est bien symbolisée par la mort.*
Gilbert Durand (1992, 310)

En contemplant une gravure d'Honoré Daumier, représentant les misères de la Guerre de Troie, deux amis et poètes ont eu des réactions opposées : Théodore de Banville s'est mis à pleurer, et c'était à Charles Baudelaire de s'écrier : « Mais qui nous délivrera des Grecs et des Latins? » (Barchiesi 1974, 45). Ce cri rhétorique d'un génie universel et original témoigne que l'héritage gréco-latin reste (malheureusement ?) incontournable dans la création artistique européenne. Que ce soit de manière explicite ou implicite, l'intertexte antique est toujours présent et travaillant. Cela vaut aussi pour le héraut de la modernité qui, malgré son cri, n'échappe nullement au contenu antique, c'est-à-dire pleinement mythologique : dans *Les Fleurs du mal* on trouve une quarantaine de personnes, de personnages et d'êtres mythiques ou historiques dont Andromaque et Hector, Vénus et Bacchus, Circé, Icare, Sisyphe, Électre, Phénix, Sirène, Eschyle, Ovide, Virgile etc, et une quinzaine de lieux imaginaires tels Cythère, Enfers, Icarie, Lesbos, Styx... Bien évidemment, cette imagerie mythologique sera transfigurée, élargie et approfondie par la puissance créatrice de chaque « fleur maladive ».

Il faut noter que Baudelaire partage son sentiment du mythe avec celui de Richard Wagner dont la musique le fascine à l'époque où ce musicien avant-gardiste était méconnu ou incompris en France. Dans son essai sur l'opéra *Tannhäuser*, Baudelaire cite le compositeur allemand : « De là, je me voyais nécessairement amené à désigner le *mythe* comme matière idéale du poète. Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le retrouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. » Le mythe est apte à montrer, sous la forme la plus « concrète », « ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible » (Baudelaire 1885, 227). De suite, Baudelaire emploie une métaphore végétale pour désigner la puissance du mythe qui « est un arbre qui croît partout en tout climat, sous tout soleil, spontanément et sans boutures. Les religions et les poésies des quatre parties du monde nous fournissent sur ce sujet des preuves surabondantes. Comme le péché est partout, la rédemption est partout ; le mythe partout » (Baudelaire 1885, 240). Cela dit, il nous reste à découvrir « partout » dans *Le Fleurs du mal* les deux composantes majeures, voire les deux pierres angulaires de l'univers baudelairien : le christianisme, surtout la prise de conscience du péché et la hantise de la damnation, et le paganisme, à savoir le mythe païen qui était au commencement de tout, retraçant « le temps fabuleux des *commencements* », comme Eliade l'écrit. Étant donné le sujet de notre recherche, nous allons nous attarder sur le

personnage de Sisyphe et sur son sort tragique que Baudelaire évoque dans l'onzième poème du recueil, intitulé « Le Guignon ». Cette pièce a été premièrement envoyée à Théophile Gautier pour *La Revue de Paris* sous le titre significatif « L'Artiste inconnu ». Cependant, elle a été publiée pour la première fois dans *La Revue des Deux Mondes* le 1^{er} juin 1855 où le héros-artiste a finalement « connu » son nom antique de sorte que son « guignon » a mérité le titre.

À la différence de Sisyphe, qui est condamné et maudit par les dieux pour son *hybris*, Baudelaire, poète maudit, subit le poids d'une triple malédiction : par la société, par Dieu (chrétien) et par lui-même (v. Carlier et al. 1988, 371). C'est le « même guignon qu'il a vu inscrit au front de son frère spirituel Edgar Poe » (Konstantinović 1995, 247). Des trois côtés sa lutte est vaine et infinie, son rocher dur et écrasant, et d'autant plus il reste impuissant. Face à l'homme/poète moderne, Sisyphe apparaît comme un vrai héros qui lui seul a le courage de « soulever un poids si lourd » alors que le « cœur », la ferveur d'artiste succombe à la fuite du temps : « Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage / L'Art est long et le Temps est court » (Baudelaire 2004, 35). La grande innovation de Baudelaire, qui absorbe et transforme le mythe antique dans le contexte moderne, consiste ici à élever « l'acte d'expiation à la hauteur d'un acte héroïque » (Brunel 1994, 1300), parce que vis-à-vis de l'homme mortel, faible et éphémère, Sisyphe surgit comme un géant moral qui persiste dans l'éternité. La deuxième strophe évoque la proximité de la mort où le cœur désabusé se dirige « vers un cimetière isolé » et « va battant des marches funèbres ». Toutefois, si « *ars longa, vita brevis* », alors on peut donner une vision rassurante, car les chefs-d'œuvre artistiques, nés souvent des vies misérables des artistes, restent pour l'éternité. Mais, si notre effort intellectuel et spirituel, si nos « joyaux » ou nos « fleurs », produits de notre imagination lucide et souveraine, n'ont jamais vu le jour ? Si l'on est négligé, oublié, tenu à l'écart, méprisé ou incompris ? Est-ce que dans ce cas-là, l'art « travaille » comme Sisyphe le fait dans l'éternité ? Question plutôt philosophique, mais laissons la réponse aux vers suggestifs qui clôturent le poème :

*Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;*

*Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.*

C'est justement dans la solitude où se rencontrent les deux condamnés : Sisyphe et le poète moderne travaillent *seuls*, le premier rejeté des dieux, le second rejeté des hommes et de Dieu. C'est la solitude des grands réprouvés, « mais elle est surtout celle de l'artiste qui n'aura pas atteint à sa célébrité » (Brunel 1994, 1301). Tout de même, le poète maudit ne cherche pas la célébrité publique qui lui sonne faux : au contraire, il sent le plaisir d'être détesté de la foule, de travailler loin d'une société banale et médiocre. Car, c'est un privilège de l'esprit aristocrate. Peu après Baudelaire, la poésie hermétique de Stéphane Mallarmé en témoigne vivement : le profane ne peut accéder au temple. Tout comme Sisyphe qui, en roulant le rocher désespérément mais lucidement, défie toujours les vœux des dieux, le poète moderne défie la trivialité quotidienne, en s'adonnant corps et âme à la création poétique qui le rapproche de la Beauté suprême, la seule divinité que Baudelaire reconnaît.

Outre le monde mythique et légendaire de l'Antiquité, Baudelaire intègre dans son recueil les acquis complexes des époques qui lui sont récentes : il s'agit surtout de l'héritage romantique, sentimentaliste et illuministe du XVIII^e et du XIX^e siècle. Nous

avons mentionné Edgar Allan Poe comme son premier « frère spirituel », ou bien Richard Wagner, mais la liste d'inspirateurs est beaucoup plus longue (Swedenborg, Hofmann, Gautier...). Or, le sonnet « Le Guignon » est un bon exemple de l'emprunt littéraire, à savoir d'un intertexte explicite, vu que Baudelaire, selon son propre aveu, reprend et paraphrase les vers des poètes anglais : les deux tercets varient une strophe de Thomas Gray (1716–1771), le précurseur du romantisme anglais, de sa célèbre *Élégie écrite dans un cimetière de campagne* (*Elegy Written in a Country Churchyard*)⁷, tandis que le deuxième quatrain et le dernier vers du premier sont repris du *Psaume de la vie* (*A Psalm of Life*) de Henry Longfellow (1807–1882), le poète américain⁸. On peut dire que Baudelaire a forgé la version française des vers anglais devenus classiques à l'époque, et pourtant, grâce à Sisyphé que Baudelaire introduit de façon lucide au début du sonnet, « Le Guignon » dépasse la forme d'une imitation aveugle et apparaît comme une refiguration originale et authentique des hypotextes précédents, « un amalgame heureux » selon le mot du traducteur serbe Milovan Danojlić (v. Bodler 2005, 22). Bien qu'épris des cimetières, des ténèbres et de la mort, Baudelaire surmonte l'esthétique romantique, la jugeant trop restreinte et insuffisante « pour soulever un poids si lourd ». C'est pourquoi il invoque Sisyphé, le héros idéal et le seul capable de s'y prendre. Mais, finalement, comment peut-on interpréter ce « poids si lourd » ? Qu'est-ce que le rocher sisyphéen dans « la forêt des symboles » de Baudelaire ?

Certes, le rocher symbolise *notre vie*, toujours dure et pénible, enveloppée du *spleen* intransigeant. Nous sommes condamnés à vivre, à rouler la grosse pierre, ou si l'on recourt au registre chrétien – à « porter notre croix », c'est-à-dire à endurer et affronter perpétuellement les pires souffrances physiques et morales pour être « récompensés » de rares instants du véritable bonheur. Il suffit de citer « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage / Traversée çà et là par de brillants soleils » (« Ennemi »), « l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis » (« Spleen LXXVIII ») ou bien « Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu » (« Semper eadem »). Le spleen est permanent et durable, l'idéal est instantané mais envoûtant. En même temps, le rocher symbolise *le travail poétique*, toujours torturant, infini, et qui se montre souvent comme vain, inutile, « épanchant à regret son parfum doux dans les solitudes profondes » (Baudelaire 2004, 35). La création poétique est guérissante, voire anoblissante pour l'esprit, mais pourquoi écrire/vivre, se sacrifier si la pierre retombe toujours et sans faute au pied de la montagne ? Et cela toujours au moment où on est sur le point d'atteindre le sommet, à savoir le moment purement idéal.

Ce qui est permis aux dieux, ne l'est pas aux mortels, condamnés alors à chercher, sans jamais trouver la réponse au mystère. Chaque démesure, chaque *hybris* défiant les dieux, visant à découvrir le secret, était toujours suivi d'une punition impitoyable : Prométhée, Tantale, Sisyphé... Que penser, comment agir alors ? Bien qu'inaccessible, l'idéal est toujours à remonter, sans jamais s'accomplir. Pour tirer le maximum de nos capacités *humaines*, nous ne sommes pas obligés de « voler le feu » ou d'« enchaîner Hadès ». Il faut donner de son mieux pour repousser la pierre « philosophale » toujours de nouveau : c'est la prise de conscience que notre effort est sans doute vain et inutile, mais qu'au moins cet

⁷ Cf. « Full many a gem of purest ray serene
The dark unfathomed caves of ocean bear:
Full many a flower is born to blush unseen
And waste its sweetness on the desert air. » (*Elegy Written in a Country Churchyard*)

⁸ Cf. « Art is long, and Time is fleeting,
And our hearts, though stout and brave,
Still, like muffled drums, are beating
Funeral marches to the grave. » (*A Psalm of Life*)

effort approfondit sans cesse notre connaissance et notre expérience dans ce monde. Notre compréhension, ainsi que notre sentiment intime des choses, deviennent plus souples et plus profonds, malgré l'absurdité de notre acte répétitif. Il faut assumer l'absurde pour pouvoir l'affronter, comme Camus l'expliquera presque un siècle plus tard.

4. LE SISYPHE DU *MYTHE DE SISYPHE*

Dans son essai philosophique du 1942 *Le Mythe de Sisyphe*, Camus réécrit le mythe ne consacrant pas beaucoup d'espace à l'aspect mythologique. C'est au dernier chapitre, portant le même titre que l'ouvrage-même, que Camus se réfère à Homère pour nous rappeler le mythe. Il explique ce qui était la faute de Sisyphe, la manière dont il a défié les dieux⁹ et a été finalement ramené de force aux Enfers « où son rocher était tout prêt » (Camus 2013a, 325–326). L'accent est mis sur l'effort physique de Sisyphe au moment où il roule la pierre vers le sommet de la montagne et cette description détaillée nous rapproche la partie humaine du héros grec. Mais, c'est surtout sa faute qui nous est proche :

Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions sur cette terre. (Camus 2013a, 326)

Sisyphe est pour Camus un coupable malheureux dont le seul péché était d'être homme. L'auteur montre de l'empathie pour le malfaiteur mythique qui ne l'est plus : il est devenu l'un des nôtres, l'homme simple guidé par sa passion, puni d'avoir satisfait les besoins de la nature humaine. C'est à ce point-là que le Sisyphe de Baudelaire rencontre le Sisyphe de Camus : mépris de la société, haine de soi-même, difficulté de vivre et de créer correspondent au sentiment de l'absurde en tant que crise existentielle. La figure mythique de Sisyphe unit deux hommes de lettres dans leur attente de dépasser la malheureuse condition humaine. Nikola Kovač constate alors que Sisyphe de Camus « a éprouvé la fureur injuste des dieux », mais a aussi transformé son impression personnelle « en source de la prise de conscience objective de la condition humaine dans un monde où la violence et l'injustice règnent » (Kovač 1975, 91).

Par conséquent, l'*humanisation* de Sisyphe a fait de lui une figure moderne : il personnifie l'homme quotidien dont l'effort de dépasser la condition difficile est vain. Dans cette vision pascalienne, c'est l'absurde qui surgit et fait de Sisyphe « le héros absurde » (Camus 2013a, 326). Or, l'absurde a une nature double. Jean-François Mattéi explique que c'est « la duplicité de l'attente et de la déception » qui naît du désir de l'homme de former l'unité avec le monde (Mattéi 2013, 50). Ce sont les mêmes sentiments que Sisyphe éprouve en roulant son rocher à nouveau. Par sa réécriture du mythe de Sisyphe Camus accomplit le but initial de son essai, annoncé dans la deuxième partie du titre – *Essai sur l'absurde*, et précisé dans sa courte préface : « Les pages qui suivent traitent d'une sensibilité absurde qu'on peut trouver éparse dans le siècle » ayant l'absurde comme « point de départ » pour pouvoir proposer « la description, à l'état pur, d'un mal d'esprit » (Camus 2013a, 253).

⁹ Il est intéressant que Camus cite Homère, mais utilise les noms des dieux de la mythologie romaine – Pluton au lieu de son correspondant grec Hadès, Mercure au lieu de Hermès (si nous suivons les sources, nous pouvons assumer que Camus s'est trompé pour avoir mentionné Mercure tout en voulant parler de Mars, c'est à dire Arès chez les Grecs, dieu de la guerre), à la fois gardant le nom romain et grec du dieu suprême – Jupiter et Zeus.

L'absurde est alors un mal d'esprit omniprésent, intemporel et universel. Mais, Sisyphe réussit à le dépasser grâce à la lucidité croissant en lui à chaque fois qu'il redescend pour remonter la pierre vers le sommet :

C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même. Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des Dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher. (Camus 2013a, 326)

C'est donc la prise de conscience de l'absurde qui rend Sisyphe libre. Il n'est plus prisonnier de sa condition, il en est bien conscient ; il dépasse le tragique en l'acceptant. C'est pourquoi « La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux » (Camus 2013a, 328). Même s'il a perdu la foi et l'espérance, la révolte est toujours vivante dans son brave esprit et Kovač le qualifie de porteur du « pessimisme héroïque » (Kovač 1975, 91). Enfin, par sa réactualisation du mythe de Sisyphe, Camus nous offre la clé de l'existence : l'homme n'a pas le droit de pleurer sa condition pénible, ni de s'abandonner au pessimisme. Au contraire, l'homme doit, à l'instar de Sisyphe, accepter sa situation délicate et faire la paix avec l'absurde qui l'entoure. Or, la possibilité de trouver le bonheur dans la difficulté de l'existence, l'acceptation de la condition humaine et le dépassement de son absurdité rapprochent Camus de Nietzsche. Pierre Brunel remarque ce lien : « Le *oui* de Sisyphe n'est autre que l'*amor fati* nietzschéen » (Brunel 1994, 1304). C'est dans cette atmosphère que l'idée de la révolte naîtra et marquera la deuxième étape de la pensée philosophique camusienne.

Il faut souligner pourtant que le mythe de Sisyphe est démythifié à ce point ; il a plutôt un caractère profane qui permet comprendre que l'*hybris* de Sisyphe n'est plus la désobéissance antique, mais la manifestation d'une liberté purement individuelle. Sur ce point, Jean-Marc Piotte nous rappelle de ce qu'était « la liberté », ou plutôt *le sentiment* de la liberté chez les anciens et les modernes :

Un Grec se sentait libre, en tant que membre d'une communauté indépendante et autarcique. Il était libre, comme partie d'une communauté dont le fonctionnement était structuré par des traditions, des lois et un État. L'individu *naturel* des modernes est libre parce qu'il n'est soumis à aucune loi et à aucun État. (Piotte 2007, 26)

Et nous pouvons ajouter – à aucun Dieu. Or, le *Sisyphos* antique ne semble pas du tout enfermé dans le système d'une communauté grecque : au contraire, il porte en lui le germe du sentiment moderne de la liberté individuelle dont témoigne justement l'acte de son *hybris* où il est guidé par sa propre raison et par ses propres passions. C'est pourquoi Baudelaire et Camus le reconnaissent en tant que héros des temps modernes, le héros qui rejette toute contrainte au nom d'une liberté absolue. C'est à Baudelaire de lui attribuer l'héroïsme romantique¹⁰ défiant les poids du mal (puisque Dieu se tait toujours), et à Camus de lui attribuer l'humanisme athée défiant les poids de l'absurde, né du silence éternel du monde devant le besoin de l'absolu de l'homme.

Or, le Sisyphe camusien ne défie pas les dieux puisqu'il ne les admet pas. Il se trouve dans un monde athée où son orgueil humain et sa démesure naturelle représentent son seul *hybris*. Dans le chapitre « Kirilov » de son essai *Le Mythe de Sisyphe*, Camus résume l'attitude

¹⁰ Étant donné que Baudelaire a transfiguré « l'acte d'expiation » en « un acte héroïque » (Brunel).

du personnage des *Démons* et affirme l'idée de Dostoïevski que la liberté de l'homme est sa propre divinité : « Devenir dieu, c'est seulement être libre sur cette terre, ne pas servir un être immortel » (Camus 2013a, 318). Toutefois, cela ne veut pas dire que tout est permis à l'homme-dieu ; sa liberté n'est pas absolue¹¹. En outre, dans *L'Homme révolté* Camus introduira Némésis, la déesse qui châtie l'*hybris* ; il dépasse ainsi le nihilisme et montre « la nécessité de la mesure prudente », comme Sylvie Gomez l'explique en concluant que l'auteur « met en garde contre une révolte qui nie toute idée de mesure » (Gomez 2012, 24). De telle manière, Camus montre le besoin d'équilibre, d'humanisme (athée) et même de bonheur. C'est la raison pour laquelle son Sisyphe nous est proche et cher – il se trouve sur le chemin d'un humanisme optimiste qui guidera l'évolution philosophique de Camus.

Néanmoins, Sisyphe n'est pas encore devenu l'*Homme révolté* ; il reste *le héros absurde* qui donne sens à l'absurdité de l'existence générale. Voici le point intertextuel où l'héroïsme du Sisyphe baudelairien rejoint le Sisyphe camusien : à force de rouler la pierre contre la colline et de la contempler dans sa brusque descente vers le point de départ, Sisyphe assume sa condition misérable, qui est la condition de l'homme et du poète abandonné, maudit et déchu, et décide lucidement d'accomplir sans tarder sa tâche héroïque – d'élever le rocher, à savoir d'endurer stoïquement son existence douloureuse, tout en élevant son esprit vers l'idéalité « vide », mais indispensable. Pour Baudelaire, un artiste qui pourrait intégrer une telle puissance sisyphéenne serait un vrai dieu. Pierre Brunel remarque que « Sisyphe est donc bien pour Camus comme pour Baudelaire une possible figure de l'artiste » (Brunel 1994, 1304). Mais, le soulagement qui vient après avoir monté la pierre au sommet est court, tout comme le repos après avoir fini une œuvre d'art. La certitude que la pierre tombera de nouveau vient rapidement, juste comme le besoin de refaire l'œuvre (pour bien la ciseler) ou recommencer tout le travail poétique (pour en créer encore une). Pourtant, il ne faut pas désespérer : Brunel rappelle que Camus notera dans ses *Carnets* cette phrase du *Crépuscule des Idoles* : « L'artiste tragique n'est pas un pessimiste. Il dit oui à tout ce qui est problématique et terrible » (Brunel 1994, 1304). Ce disant, l'artiste surmonte la crise existentielle, que Baudelaire a tellement bien (p)ressentie, et devient prêt à reprendre la lutte infinie. C'est la raison pour laquelle il faut imaginer les deux auteurs et leurs deux Sisyphe « heureux ».

5. EN GUISE DE CONCLUSION : AU CARREFOUR DE L'ANCIEN ET DU MODERNE

Toute réflexion faite, il nous semble que la raison d'être du travail sisyphéen se cache dans l'acte même de l'élévation, du latin *ascensio* ou *elevatio* – termes bien connus du registre chrétien, et comme la « fleur » de référence se pose la troisième pièce du recueil intitulé justement « Élévation ». Dans ce poème mystique, composé dans une tonalité sublime, on assiste à l'apothéose graduelle de l'esprit, des « miasmes morbides » vers les « espaces limpides ». On monte en grade au fur et à mesure, à travers neuf sphères, mais où exactement ? Vers quel but ? Hugo Friedrich y reconnaît une « idéalité vide » propre à Baudelaire, mais aux générations futures des poètes modernes aussi : « Le but de l'élévation est non seulement lointain mais il est vide, une idéalité privée de contenu. Elle est un pôle de tension vers lequel on vise en hyperbole sans jamais l'atteindre » (Fridrich

¹¹ Camus est proche du nihilisme russe, mais, à la différence de Dostoïevski, il repousse fermement le suicide : « Pourquoi se tuer, quitter ce monde après avoir conquis la liberté ? » (Camus 2013a, 319). En outre, il consacre à cette question le premier chapitre de son essai intitulé « Un raisonnement absurde : l'absurde et le suicide » (Camus 2013a, 255–259).

2003, 49). Par conséquent, cet envol vers l'idéal est condamné à la chute, tout comme la pierre de Sisyphe, « chargée d'ennuis et de chagrins ». Le but final serait alors à la fois dans l'endurance des peines et des souffrances (*spleen*) et dans l'acte d'élévation de l'esprit (*idéal vide*) ce qui, au moins, rend « l'univers moins hideux et les instants moins lourds ». Et l'avant dernière strophe de l'« Élévation » semble annoncer celle du « Guignon », le « heureux » artiste et héros qui sera apte, d'un coup héroïque, à soulever un poids si lourd :

*Derrière les ennuis et les sombres chagrins,
Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins.*

De son côté athée, Camus est aussi bien conscient que l'idéal n'arrive jamais à son accomplissement, c'est-à-dire que l'absurde n'est jamais complètement vaincu : rappelons docteur Rieux, le héros du roman *La Peste* qui, après la proclamation de la fin de l'épidémie, reste quand même vigilant – il sait que « cette allégresse était toujours menacée » parce que « le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais » (Camus 2013b, 681). La clé est alors dans la lucidité et la persistance : il ne faut jamais renoncer à lutter contre les difficultés soit existentielles, soit créatrices. Et même si la lutte semble perdue et que nous sentons que notre effort était vain, le réconfort viendra du fait que nous avons vraiment essayé et que nous essayerons de nouveau. Pour Camus, il existe un « métier d'homme » qui consiste à s'opposer au malheur du monde afin d'en diminuer l'intensité, mais il y a aussi un « métier de l'écrivain » qui l'oblige de « lutter sans trêve » pour assurer à tous la véritable liberté et une certaine dignité sans lesquels on ne peut vivre et, en attendant que leur règne arrive, témoigner en leur faveur (v. Camus 2017, 11, 369). Dans cet humanisme vigoureux nous découvrons son acte de l'élévation. Or, Camus a choisi, tout comme son précurseur Baudelaire, que la plume serait son arme dans la lutte contre le mal social et métaphysique.

Nous voilà à la fin de notre analyse qui se voulait montrer comment le mythe antique de Sisyphe a été éclairé par le biais des XIX^e et XX^e siècles. Baudelaire nous a montré un Sisyphe incompris et exclu de la société, le seul capable de dépasser son sort tragique, à la différence de l'incapacité du poète moderne plongé dans le *spleen*, mais qui malgré tout persiste à faire face aux difficultés du travail poétique, et ressemble de ce fait à Sisyphe. Au XX^e siècle Camus a fait de son Sisyphe un héros moderne dont la lutte constante pour vaincre l'absurdité de l'existence symbolise l'effort vain de toute l'humanité. Pourtant, ces deux interprétations du mythe antique ne sont pas du tout pessimistes, bien au contraire. Les deux Sisyphes ne cessent jamais de pousser de nouveau leurs pierres vers le sommet de la colline, parce qu'ils savent bien que ces rares instants où la pierre reste immobile sur le sommet juste avant de retomber, valent la peine d'être vécus.

Si l'on reprend le mot de Max Bilen de l'introduction de notre recherche, on peut affirmer que le mythe modelé par l'imagination artistique de Baudelaire et de Camus leur a permis de « transcender la condition humaine ». Notre analyse des réécritures du mythe de Sisyphe dans la vision poétique de Baudelaire ainsi que dans la pensée philosophique de Camus a montré que les deux génies communiquent implicitement, partageant la vision de l'homme et de sa condition dans ce monde. C'est avant tout cette peur existentielle, que Baudelaire a tellement ressentie, vécue et désespérément chantée, qui se trouve au cœur de la pensée existentialiste depuis Malraux jusqu'à Camus et tout le groupe existentialiste. Aux temps modernes, le travail inutile de Sisyphe antique n'est plus aperçu comme le châtement des dieux. Il est devenu la métaphore pour la condition humaine et son inutilité ; au XIX^e siècle, c'est le *spleen* de l'homme que Dieu n'entend pas qui est au XX^e siècle devenu

l'absurdité de la vie de l'homme complètement abandonné de Dieu. Rappelons aussi la remarque pertinente de Pierre Brunel qui dans les deux Sisyphe modernes voit « une possible figure de l'artiste » – ce dont le premier titre du « Guignon » (« L'Artiste inconnu ») témoigne explicitement. De surcroît, Vincent Grégoire et Fabrice Poussin, qui examinent l'influence de Baudelaire sur l'œuvre de Camus, rappellent que Camus cite plusieurs fois Baudelaire dans ses *Carnets* : du registre comique (*Carnets 1935–1942*, p. 160), au registre sérieux portant sur l'art (*Carnets 1942–1951*, pp. 25 et 329) ou la réflexion à portée philosophique (*Carnets 1942–1951*, p. 17) qui est au centre de leur recherche (Grégoire & Poussin 2002, 97). Les deux auteurs remarquent que l'influence philosophique et thématique de Baudelaire est plus visible que les critiques ne le croient et cherchent alors à le montrer sous l'exemple de nombreuses œuvres – *L'Homme révolté*, *La Peste*, *Le Malentendu*, *La Chute*, *Caligula*, *L'Étranger* (v. Grégoire & Poussin 2002, 97–106). Notre analyse a essayé d'élaborer et d'affirmer cette idée, en nous permettant d'ajouter à la liste précédente le titre – *Le Mythe de Sisyphe*.

Pour conclure, il faut aussi souligner que les deux visions analogues de Baudelaire et de Camus ont apporté de nouvelles significations au mythe antique de Sisyphe, s'inscrivant de la sorte dans la tradition abondante de ce *mythe littéraire*. Cette floraison des sens et des significations montre que le mythe reste pour toujours la matière idéale du poète et du philosophe, un intertexte *par excellence*, ce que Camus illustre tellement bien dans une formule de *L'Été* : « Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions » (Camus 2013c, 1121).

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

SOURCES

- Baudelaire, Charles. 2004. *Les Fleurs du mal*. Préface de Jacques Perrin. Paris : Pocket.
 Bodler, Šarl. 2005. *Sabrani stihovi. [Poésies complètes]*. Prepevi i komentari Milovan Danojlić. Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
 Camus, Albert. 2013a. « Le Mythe de Sisyphe ». In *Œuvres*. Paris : Gallimard, coll. Quarto.
 Camus, Albert. 2013b. « La Peste ». In *Œuvres*. Paris : Gallimard, coll. Quarto.
 Camus, Albert. 2013c. « L'Été ». In *Œuvres*. Paris : Gallimard, coll. Quarto.
 Camus, Albert. 2017. *Conférences et discours (1936–1958)*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudelaire, Charles. 1885. « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris ». *L'Art romantique*, Calmann Lévy, (Œuvres complètes de Charles Baudelaire, tome III, 207–265.
 Barchiesi, Marino. « Antiquité et modernité dans l'expérience de Baudelaire ». *Formation et survie des mythes* (Colloque de Nanterre du 19-20 avril 1974), n°67, Les Belles Lettres, 42–50.
 Bilen, Max. 1994. « Comportement mythico-poétique ». In : *Dictionnaire des mythes littéraires*, Nouvelle édition augmentée, edited by Pierre Brunel, 353–360. Monaco : Éditions du Rocher.
 Brunel, Pierre (dir). 1994. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Nouvelle édition augmentée. Monaco : Éditions du Rocher.
 Carlier, M.-C.–Couprie, A.–Dubosclard, J.–Etre, M.–Esterstein, Cl.–Jacques, J.-P.–Lesot, A.–Levy, A.–D.–Rachmühl, F. & Sabbah, H. 1988. *Itinéraires littéraires. XIX^e siècle*. Tome II. Paris : Hatier.
 Durand, Gilbert. 1992. *Figures mythiques et visages de l'œuvre – de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod.

- Frđrih, Hugo. 2003. *Struktura moderne lirike*. [Structure de la poésie moderne]. Novi Sad : Svetovi.
- Frejdenberg, Olga Mihajlovna. 1987. *Mit i antička književnost*. [Le Mythe et la littérature antique]. Prevod Radmila Mećanin. Beograd: Prosveta.
- Gomez, Sylvie. 2012. « Nihilisme et tragique chez Camus ». In *Nihilismes ?*, edited by Éric Benoit et Dominique Rabaté, 229–241. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux. <http://books.openedition.org/pub/8187>
- Graves, Robert. 1984. *Les Mythes grecs*. Traduit de l'anglais par Mounir Hafez. Paris : France loisirs.
- Grégoire, Vincent & Fabrice Poussin. 2002. « L'Influence de Baudelaire sur l'œuvre d'Albert Camus ». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 56/2.
- Eliade, Mircea. 1963. *Aspects du mythe*. Paris : Éditions Gallimard, coll. Idées.
- Konstantinović, Radivoje. 1995. « Bodler – naš savremenik ». [Baudelaire – notre contemporain]. U: *Istraživanje tišine i drugi ogledi* [Recherches sur le silence suivies d'autres essais]. Beograd : SKZ. 211–255.
- Kovač, Nikola. 1975. *Sukob bića i ideala. Alijenacija u djelu Albera Kamija*. [Conflit entre l'être et l'idéal. Aliénation dans l'œuvre d'Albert Camus]. Sarajevo: Svjetlost.
- Mattéi, Jean-François. 2013. *Citations de Camus expliquées*. Paris : Éditions Eyrolles.
- Meletinsky, Eleazar. 2014. *The Poetics of Myth*. Translated by Guy Lanoue and Alexandre Sadetsky. London-New York : Taylor & Francis Group.
- Piotte, Jean-Marc. 2007. *Les Neuf clés de la modernité*. Collection QA compact. Montréal : Québec Amérique.
- Sellier, 1984. Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ». *Littérature*, n°55. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239 1984
- Srejović, Dragoslav i Aleksandrina Cermanović. 1979. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. [Dictionnaire de la mythologie grecque et latine] Beograd: Srpska književna zadruga.

BODLER I KAMI: NA RASKRŠĆU JEDNOG MITA

Ovaj rad analizira dve moderne vizije jednog antičkog mita: reč je o mitu o Sizifu u reinterpretaciji Šarla Bodlera, heroja i vesnika moderne poezije, i Albera Kamija, „mitske“ figure XX veka. Najpre posećamo čitaoca na bitne odlike mita kao takvog da bismo se kasnije posvetili konceptu književnog mita. U nastavku se bavimo Sizifovom tragičnom sudbinom koja je i u centru ovog književnog istraživanja. Primenjujući intertekstualnu i komparativnu analizu, ukazujemo na bogatstvo imaginacije i filozofsku punoću dva hiperteksta kao što je sonet „Zla kob“ iz Cveća zla i čuveni esej Mit o Sizifu. Na kraju, ističemo kako sličnosti tako i razlike te dve interpretacije kako bismo pokazali u kojoj meri Bodlerova vizija „sizifovstva“ najavljuje Kamijevu, imajući u vidu da se Cveće zla smatra duhovnim orijentirrom svih modernih književnih tokova u XX veku.

Ključne reči: Bodler, Kami, mit, Mit o Sizifu, „zla kob“, uzvisivanje, apsurd, pesnički rad

BAUDELAIRE AND CAMUS: AT THE CROSSROADS OF A MYTH

This paper analyzes two modern visions of an ancient myth: the myth of Sisyphus in the reinterpretation of Charles Baudelaire, the hero and herald of modern poetry, and Albert Camus, a “mythical” figure of the twentieth century. We first remind the reader of the essential features of myth, so that we can dedicate the discussion to the concept of literary myth. In the following sections, we deal with Sisyphus' tragic destiny, which is also at the center of this literary research. Applying intertextual and comparative analysis, we point to the richness of imagination and philosophical fullness of two hypertexts, such as the sonnet “Evil Fate” from *The Flowers of Evil* and the famous essay *The Myth of Sisyphus*. Finally, we emphasize the similarities and differences between the two interpretations to suggest the extent to which Baudelaire's vision of “Sisyphus” announces Camus', bearing in mind that *The Flowers of Evil* are considered the spiritual landmark of all modern literary trends in the twentieth century.

Key words: Baudelaire, Camus, myth, Myth of Sisyphus, “Evil Fate”, exaltation, absurdity, poetic work

LA CORRESPONDANCE FLAUBERTIENNE : ESSAI SUR LA GESTATION ESTHÉTIQUE DE *MADAME BOVARY*

UDC 821.133.1.09-6 Flaubert G.

Snežana Petrova

Université « Saints Cyrille et Méthode », Faculté de Philologie « Blaže Koneski »,
Département de langues et littératures romanes, Skopje, République de Macédoine du Nord

Résumé. *La Correspondance de Flaubert est significative car elle englobe tous les dessous de l'œuvre de l'auteur - toutes ses réflexions critiques et littéraires, son processus de création littéraires, ses peines et rages, tous les brusques changements qui vont de l'extase aux « renforcements ».*

Qu'il corresponde avec Louise Colet, Louis Bouilhet, Victor Hugo ou bien Guy de Maupassant ... leurs partages sont, entre autres, analyse de son génie et raisonnement sur l'art comme le dit Maurice Schöne. Notre étude rétrospective du talent de Flaubert consistera en abord à nous adapter aux contraintes liées à la forme subjective et souvent incomplète des lettres, puis à révéler par l'analyse de cette Correspondance l'esthétique sacrificielle et de « refoulement » de l'auteur dans l'écriture de Madame Bovary.

Mots clés : *esthétique, Madame Bovary, écriture, correspondance de Flaubert.*

Dès son adolescence, déjà talentueux, Flaubert s'estime supérieur et surtout différent par rapport à ses contemporains, cependant, que cela soit dans les salons tenus par les Pradier ou bien par Louise Colet, on avait plaisir à le voir, et à l'écouter.

Louise était déjà célèbre et adulée par de nombreux autres hommes, mais elle aura une préférence pour Flaubert non seulement pour sa personne (ils deviendront amants) mais aussi pour son aptitude dans l'écriture (Berthier et Jarrety 2009, 97). Ainsi va s'installer entre eux une Correspondance des plus littéraires et non des moindres¹. Celle-ci sera constituée de 281 lettres dont 95 envoyées du 4 août 1846 à décembre 1847, puis uniquement trois lettres

Submitted November 30, 2021; Accepted December 18, 2021

Corresponding author: Snežana Petrova

Université Saints Cyrille et Méthode, Faculté de philologie Blaže Koneski

E-mail: snezanapetrova@gmail.com

¹ La *Correspondance*, constituée de 4450 lettres (dont 120 inédites) est maintenant disponible sur internet grâce à Yvan Leclerc et Danielle Girard et au travail d'une trentaine de chercheurs. Il y a plus de 120 sujets récurrents dans ces lettres. La correspondance entre Flaubert et Louise Colet est la plus significative du point de vue de sa quantité et qualité.

jusqu'au 25 août, enfin la correspondance reprendra en juillet 1851 pour s'achever le 13 mai 1854 et totalement s'interrompre le 6 mars 1855. On estime que la majeure partie des lettres de Louise Colet a été détruite par Flaubert lui-même car très vite vont s'installer des malentendus et donc une entente impossible.

1. LE CARACTÈRE DE FLAUBERT : TELLE PERSONNE – TELLES ŒUVRES – TELLE CORRESPONDANCE

L'enfance de Flaubert comme son écriture ont été marquées par le *Faust* de Goethe et surtout sa traduction de Gérard de Nerval (1828). Cette lecture a su plus encore développer chez Flaubert un sens, une conception et un souci de la parole et de l'écriture qui visent l'extrême (Darcos 2013, 294), tout comme un sentiment de jouissance dans le pessimisme qui n'a pas son pareil² et qui le poursuivra jusqu'à la mort. Ce pessimisme et dégoût de la vie, il les décrit dans une lettre à Louise Colet :

Qu'est-ce donc qui m'a fait si vieux au sortir du berceau, et si dégoûté du bonheur avant même d'y avoir bu ? Tout ce qui est de la vie me répugne, tout ce qui m'entraîne et m'y plonge replonge m'épouvante. Je ne voudrais être jamais né ou mourir. J'ai en moi, au fond de moi, un embêtement radical, intime, âcre & incessant qui m'empêche de rien goûter & qui me remplit l'âme à la faire crever. Il reparaît à propos de tout, comme les charognes boursoufflées des chiens qui reviennent à fleur d'eau malgré les pierres qu'on leur a attachées au cou pour les noyer. (Flaubert à Louise Colet, Rouen, 20 décembre 1846).

Des propos semblables sont observés bien avant cette date, dans les premières pages des *Mémoires d'un fou*, œuvre de jeunesse, écrite en 1838 et publiée de façon posthume :

Alors, j'avais des moments de tristesse et de désespoir, je sentais ma force qui me brisait et cette faiblesse dont j'avais honte – car la parole n'est qu'un écho lointain et affaibli de la pensée ; je maudissais mes rêves les plus chers et mes heures silencieuses passées sur la limite de la création. Je sentais quelque chose de vide et d'insatiable qui me dévorait. (Flaubert 1901, 13)

Ce pessimisme et désenchantement ne le quitteront jamais véritablement, et c'est ce que nous pouvons observer dans les phrases suivantes destinées à Louise Colet :

J'ai fait avec toi ce que j'ai fait en d'autres temps avec mes mieux aimés, je leur ai montré le fonds du sac et la poussière âcre qui en sortait les a pris à la gorge. Que de fois ! sans le vouloir n'ai-je pas fait pleurer mon père lui si intelligent et si fin. Mais il n'entendait rien à mon idiome, lui comme toi ! comme les autres – J'ai l'infirmité d'être né avec une langue spéciale dont seul j'ai la clef. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 11 août 1846)

et il continue de la sorte presque un an plus tard : « On me reproche de trop vivre seul, d'être égoïste, exclusif, de demeurer enfermé chez moi, dans moi, et toutes les fois que j'en sors c'est pour être heurté par quelque chose, blessé par n'importe qui. » (Flaubert à Louise Colet, Rouen, 07 mars 1847).

Flaubert en arrive à concevoir « un temps où pour l'homme, quelque chose de plus large et de plus haut remplacera l'amour de l'humanité, ce sera l'amour du néant. » (Flaubert à Louise Colet, 27–28 août 1853).

² Le pessimisme s'est décuplé en un découragement profond suite au décès de son père, puis de sa sœur et du grand chagrin de sa mère qui n'a pu se remettre de ces pertes.

Timide et orgueilleux en même temps, il se sent bien seul ce qui est une des caractéristiques de la jeunesse de son temps, de la génération romantique, celle du mal du siècle qui rêve de Werther et dont les dieux s'appellent Byron et Victor Hugo. Il dénonce littéralement cette solitude à Louise Colet :

Tu t'exagères mon entourage quand tu compares ta solitude à la mienne. Oh ! non c'est moi qui suis seul – qui l'ai toujours été [...] – ce que tu n'as vu que rarement est mon état habituel – je ne suis avec personne – en aucun lieu [...] – j'étais seul au-dedans – je suis seul au-dehors. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 13 septembre 1846).

Cette génération romantique subsistait encore en province et la jeunesse du lieu continuait à s'y complaire :

nous étions [...] une pléiade de jeunes drôles qui vivions dans un étrange monde, je vous assure. Nous tournions entre la folie et le suicide. Il y en a qui se sont tués, d'autres qui sont morts dans leur lit, un qui s'est étranglé avec sa cravate, plusieurs qui se sont fait crever de débauche pour chasser l'ennui – c'était beau ! ... Si jamais je sais écrire, je pourrai faire un livre sur cette jeunesse inconnue qui poussait à l'ombre, dans la retraite, comme des champignons gonflés d'ennui. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, début de novembre 1851).

Il nous décrit une jeunesse qui se complaisait dans le désarroi, dans la douleur conduite par l'ennui - ennui qui d'ailleurs se transposait chez les artistes en passion. Flaubert parlait plus encore de cette situation dans la *Préface aux dernières Chansons de Louis Bouilhet* :

J'ignore quels sont les rêves des collégiens. Mais les nôtres étaient superbes d'extravagance. Expansions dernières du romantisme arrivant jusqu'à nous et qui, comprimées par le milieu provincial, faisaient dans nos cervelles d'étranges bouillonnements. On n'était pas seulement troubadour, insurrectionnel et oriental – on était, avant tout, artiste. (Flaubert 1870)

Ces ressentiments sont développés dans les lettres à Louise Colet, tout comme dans ses œuvres *Madame Bovary*, *Les Mémoires d'un Fou*, *Novembre* ou la première *Éducation sentimentale*. L'aboutissement de ce romantisme est une vie de substitution qui provoquera sa mort, ou plus exactement quelque chose en lui mourra dès 1843³. Il écrit à ce propos à Louise Colet le 27 août 1846 : « celui qui vit maintenant ne fait que contempler l'autre, qui est mort » ou plus encore : « ma vie active, passionnée, pleine de soubresauts opposés et de sensations multiples, a fini à 22 ans. » (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 31 août 1846)

Depuis cette année, résigné à son malheur, il mènera une vie monastique, de reclus, se complaisant à Croisset au bord de la Seine n'ayant que peu d'amis ; Poittevin, Du Camp et Bouilhet, pour se porter finalement vers la littérature, vers ses romans, vers *Madame Bovary*.

Son érudition dans les mœurs médicales⁴ comblée par celle des mœurs paysannes⁵ (Lauvergnat-Gagnière, Paupert, Stalloni, Vannier 2009, 243) et son aptitude à constamment broyer du noir ont appuyé l'écriture de *Madame Bovary* tout comme ses difficultés pécuniaires lors de sa vie estudiantine⁶, son désintérêt pour les finances⁷, pour le profit matériel et son dédain et mépris envers les profiteurs du système social c'est-à-dire, entre autres, les bourgeois. Bref,

³ Il a sa première crise nerveuse en octobre 1843.

⁴ obtenue par le métier de son père, chirurgien, et ses nombreuses visites de malades à l'Hôtel-Dieu comme ses nombreuses observations via la fenêtre de l'amphithéâtre de dissection

⁵ Les mœurs des bourgades comme Yonville, Déville, Croisset où s'élevait la maison de campagne des Flaubert : véritables tableaux de la vie rurale, portraits de paysans et de bourgeois totalement réalistes

⁶ « M. Homais parle de « la vie que mènent ces farceurs d'étudiants, avec des actrices, et des dames du faubourg Saint-Germain qui les reçoivent et en deviennent amoureuses pour peu qu'ils aient quelque talent d'agrément » (Dumesnil 1932, 100)

⁷ Les finances étaient en grande partie tenues par sa mère.

Flaubert était un homme qui se suffit à soi-même, qui se contente de ce qu'il a, mais aussi un homme qui déploie une force vitale pour saisir la bêtise humaine : « finalement, il en vient à rechercher la bêtise pour l'amère délectation qu'elle lui procure. » (Darcos 2013, 256) et Bourget rajoutait à cela :

Flaubert, qui se trouvait au supplice par la seule rencontre de la médiocrité imbécile et satisfaite, se complaisait à inventorier minutieusement toutes les ignorances et les misères morales des créatures manques, dont il subissait, dont il recherchait la bêtise. (Bourget 1920, 135).

Telle personne – telles œuvres – telle correspondance : ses œuvres et correspondance seront par conséquent des assises analytiques, critiques et ironiques de dissection atomique du sentiment et du sens, de conditions suggérées et dites en peu de mots.

2. LA CONCEPTION DE *MADAME BOVARY*

2.1. L'idée

L'idée de l'œuvre qu'est *Madame Bovary* lui est venue de Louis Bouilhet comme de l'histoire de Delamare – interne du Dr Flaubert, installé en tant que médecin à Ry, près de Rouen et qui a eu des déboires conjugaux qui se sont terminés par le suicide de sa femme. Ceci en fait donnera naissance à *Madame Bovary* et c'est pendant le voyage vers l'Orient, à Wadi-Halfa que Flaubert s'exclamera : « j'ai trouvé ! je l'appellerai Emma Bovary ! » (Dumesnil 1932, 136), mais c'est à son retour d'Orient, après 18 mois de voyage et plus exactement de Londres où il était parti visiter une exposition, en septembre, qu'il s'attellera pour de bon à l'écriture de *Madame Bovary*. Ce roman, véritable culte du souvenir, de la recherche ou de l'illusion d'un bonheur inaccessible, du désir d'être aimé, se concrétisera après 55 mois de durs labeurs⁸. Ce roman est conforme à son nouveau système d'écriture ; un sujet 'plat' et éloigné du lyrisme de la *Tentation* auquel il ajoute des éléments tirés de Mme Pradier et de Mme Ludovica tels les affaires de cœur et d'argent, la saisie judiciaire... (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIX^e siècle* 1998, 239).

2.2. La méthodologie

La gestation de *Madame Bovary* suit une méthodologie qui lui est propre. Certes, tout démarre par l'idée de Bouilhet, mais : « Madame Bovary [deviendra] un fait divers que la puissance de l'auteur magnifie[ra] » (Brombert 1971, 92) et dont le pari de l'auteur est de « transformer ce rien en un chef d'œuvre par les ressources d'une méthode de conception et d'écriture entièrement neuve » (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIX^e siècle* 1998, 240). « Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien » sont les paroles de Flaubert (Lauvergnat-Gagnière, Paupert, Stalloni, Vannier 2009, 243). Cette méthodologie comprend deux étapes ou tâches :

La première tâche de l'écrivain est de réunir une 'documentation' parfaite. Il est indispensable de ne rien négliger [...], il faudrait avoir lu toutes les histoires, tous les mémoires, tous les journaux, toutes les pièces manuscrites qui se rapportent au fait (ou au personnage), car de la moindre omission, une erreur peut dépendre qui en amènera d'autres à l'infini.⁹

⁸ Flaubert commencera la composition de *Madame Bovary* à trente ans, en décembre 1851. Le manuscrit, dédié à Bouilhet, sera achevé le 30 avril 1856.

⁹ Repris par Dumesnil de *Bouvard et Pécuchet*, chap. IV

Il préconise également d'agir tel un biologiste et de douter des choses. Il faut par conséquent mieux observer, comprendre, disséquer, mener une investigation, utiliser la raison ; déterminisme et causalité, expérience et contre-expérience et demeurer objectif (principes de Claude Bernard). La Correspondance révèle parfaitement cette méthode déterministe que Flaubert appliquera dans ses romans et prouve également que celui-ci était « soucieux du contenu de ses livres [mais aussi du] style et tout aussi préoccupé de la méthode que de la forme » (Dumesnil 1932, 316).

Louis Demorest dans son œuvre *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert* (1967, 458-460) démontre que Flaubert est un symboliste avant l'heure, un écrivain moderne (Berthier et Jarrety 2009, 433) et que ses émotions et sensations, que les images sensorielles à tournure scientifique¹⁰ prédominent et même jouent un rôle, et non des moindres, dans son écriture. Le langage employé sied à chaque personnage selon sa situation sociale et cela est bien visible chez le personnage de Homais. Mais la modernité chez Flaubert vient aussi du réalisme des situations. Ainsi, la volonté de Flaubert est de rester le plus réaliste possible donc fidèle à la peinture et impartial.

Il nous dit également que dans l'écriture d'un roman, on se doit de cacher ses sentiments personnels : « il lutta, toute son existence durant, contre l'infiltration de la sensibilité personnelle dans la littérature » (Bourget 1920, 130). Cependant cette position nous semble être compromise car il nous paraît impossible de construire une fiction sans qu'il y ait un point d'amarre qui est un vécu personnel ou des événements marquants, extérieurs, observés et qui vous ont touchés. Alors dans la lettre à Louise Colet, Croisset du 14 août 1846 il nous dit :

Je me suis toujours défendu de rien mettre de moi dans mes œuvres, et pourtant j'en ai mis beaucoup – J'ai toujours tâché de ne pas rapetisser l'Art à la satisfaction d'une personnalité isolée – j'ai écrit des pages fort tendres sans amour – et des pages bouillantes, sans aucun feu dans le sang. – J'ai imaginé, je me suis ressouvenu et j'ai combiné – Ce que tu as lu n'est le souvenir de rien du tout » donc « derrière la fiction attend le double réel, une réalité qui appuyait la résurrection.

Ceci est foncièrement à propos dans *Madame Bovary*. Être 'et' ne pas être dans le roman et Dumesnil ajoute à cela : « si madame Bovary c'est Flaubert, c'est aussi pour l'aventure même et pour maints détails » (Dumesnil 1932, 347). Et ces maints détails sont des personnes ou des situations véritablement vues ou vécues par Flaubert. Rappelons-nous Les Delamare, la maison de Rodolphe, et Rodolphe lui-même, qui existaient bel et bien¹¹.

Finalement, « la réalité observée avec une objectivité méthodique » (Lauvergnat-Gagnière, Paupert, Stalloni, Vannier 2009, 241) avait fourni tous les éléments nécessaires au livre. Mais ne nous leurrions pas. Le réalisme de Flaubert est différent de celui de Balzac. Ce dernier aime à noyer le lecteur d'informations et de descriptions photographiques tandis que Flaubert compose une image caractéristique des choses et des personnages ; donner l'essentiel sans rentrer dans les trop fins détails pour ainsi rendre mémorables les choses comme les personnages : « il élève jusqu'à leur valeur générale les faits particuliers » (Dumesnil 1932, 373). Sa technique est de décrire par « traits uniques accidentels et

¹⁰ Flaubert emploie des mots techniques lesquels même s'ils ne sont pas connus par le lecteur se devinent par le reste de la phrase ou le contexte dans lequel ils sont employés.

¹¹ Rodolphe, personnage essentiel dans *Mme Bovary* portait en fait le nom de Louis Camion dans la réalité à qui possédait le domaine de la Huchette ; l'abbé Bourmisien était en fait l'abbé Lafortune ; Homais le composite entre Jouanne pharmacien à Ry et son fils qui reprendra l'officine, celui de Trouville, de Forges-les Eaux et le curé de ce village. (Dumesnil 1932, 350).

frappants, sans phrase générale qui désigne l'impression vague et entière de ces scènes » (Hennequin 1886).

À cela Brombert ajoute que la technique de Flaubert est qu' :

il n'opère qu'en dirigeant son miroir sur les personnages et les situations. Il ne raconte pas, il ne dépeint pas, il ne peint pas : il décalque ... pour parvenir à cet effet de réalité ; l'auteur s'entoure de toutes les garanties possibles, et qu'en maintenant les droits de l'imagination, il s'efforce d'accéder à la vérité la plus précise par sa 'documentation', soit vivante, soit livresque. (Brombert 1971, 93).

Cette méthodologie de l'écriture s'appuie sur sa conception médicale qui enchevêtre physiologie et psychologie :

il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, 'avec absence d'idée morale'. Il ne s'agit pas de déclamer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et par quoi elle vit. (Dumesnil 1932, 51).

Ainsi, cette conception objective de biologie naturelle, médicale et de physique tend vers une impartialité envers l'homme et l'âme humaine. C'est ainsi qu'a été conçue *Madame Bovary* : « chaque personnage est expliqué par ses 'antécédents' héréditaires et personnels, par l'étude du milieu où il a grandi. La graine et le terrain : les prédispositions héréditaires, le tempérament, et puis les influences extérieures... » (Dumesnil 1932, 52).

Nous pouvons ainsi dire que Flaubert va en delà de la simple perception et devient un froid scrutateur des êtres et des choses, il en trouve le fin secret qu'il dissèque afin de comprendre le comment et c'est de la sorte que sont conçues ses œuvres.

2.3. Le style

L'écriture de *Madame Bovary* a été pour Flaubert véritablement éreintante, désespérante, exigeante car elle accusait d'une monotonie de situations réalistes mais aussi romantiques provoquées par des héros plus ou moins médiocres. Déjà, l'écriture n'allait pas de soi pour Flaubert et bien avant la conception de ce roman. Il l'avouait déjà à Louise Colet par ces mots :

Autrefois la plume courait sur mon papier, avec vitesse. Elle y court aussi maintenant mais elle le déchire. Je ne peux pas faire une phrase – je change de plume à toute minute – parce que je n'exprime rien de ce que je veux dire. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 6 août 1846)

Et Flaubert nous dira plus tard, après la publication de son œuvre :

Plus j'acquies l'expérience dans mon art, plus cet art devient pour moi un supplice [...] Peu d'hommes, je crois, auront autant souffert que moi pour la littérature. (Flaubert à Duplan, 4 novembre 1857)

Ou plus précisément :

Sérieusement, je crois que jamais on n'a entrepris un sujet aussi difficile de style ! À chaque ligne, à chaque mot, la langue me manque, et je suis forcé à changer les détails, très souvent. (Dumesnil 1932, 236–237)

Certes, ces paroles il les avait dites pour *Salammbô* mais ô combien elles valent également pour *Madame Bovary*, ce qui nous indique que c'est sa manière de travailler, de concevoir une œuvre (Berthier et Jarrety 2009, 408, 441).

Le style ; la difficulté du style dans une œuvre, il la révèle déjà en 1847, mais elle sera endémique pour *Madame Bovary* :

Le style, qui est une chose que je prends à cœur m'agite les nerfs horriblement, je me dépite, je me ronge. Il y a des jours où j'en suis malade et où la nuit j'en ai la fièvre. Plus je vais et plus je me trouve incapable de rendre l'Idée. – Quelle drôle de manie que celle de passer sa vie à s'user sur des mots, et à suer tout le jour pour arrondir des périodes. – Il y a des fois, il est vrai, où l'on jouit démesurément, mais par combien de découragements et d'amertumes n'achète-t-on pas ce plaisir ! Aujourd'hui, par exemple, j'ai employé 8 heures à corriger cinq pages et je trouve que j'ai bien travaillé. Juge du reste, c'est pitoyable. [...] Si ça ne marche pas dès le début je plante le style là, d'ici à de longues années. Je ferai du grec, de l'histoire, de l'archéologie, n'importe quoi, toutes choses plus faciles enfin. Car je trouve, trop souvent, bête la peine inutile que je me donne. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 10 octobre 1847)

Puis il rajoute quelques jours plus tard :

Je suis toujours dégoûté de ce que je fais. L'idée me gêne, la forme me résiste. À mesure que j'étudie le style je m'aperçois combien je le connais peu et j'en ai parfois des découragements si intimes que je suis tenté de laisser tout là et de me mettre à faire des choses plus aisées. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 28 octobre 1847)

Ce roman d'analyse psychologique et des mœurs du XIXe siècle est un récit impersonnel (Lauvergnat-Gagnière et al. 2009, 243) avec une composition complexe constituée de scènes polyphoniques et de dialogues en style indirect libre (Vaillant et al. 2006, 374), où l'objet prime sur l'être humain prouve qu'il s'agit du premier exemple de roman post-balzacien (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIXe siècle* 1998, 240).

2.4. La théorie esthétique du Beau : l'idée et la forme

La théorie esthétique de l'Art pour l'art se résume en la phrase suivante et réduite par Dumesnil de la sorte : « l'Art doit chercher à créer des symboles assez larges pour qu'ils intéressent l'humanité tout entière. Ce n'est que par la beauté de la forme que l'artiste donne à ces symboles leur valeur éternelle » (Dumesnil 1932, 332). Ainsi l'artiste se dégage « de toute préoccupation morale, sociale, éducatrice ». Sa seule mission est de « créer de la beauté ». Et Flaubert nous dit à ce sujet :

Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes et réciproquement ... le but de l'art, c'est le beau avant tout. (Flaubert à Louise Colet, 18 septembre 1846)

La forme certes, mais il y a également le fond ou l'idée sans oublier le style. Tout ceci est nécessaire pour atteindre le Beau. Le concept de l'idée est ainsi défini dans la lettre à Louise Colet, Croisset, 18 septembre 1846 :

Pour moi tant qu'on ne m'aura pas d'une phrase donnée, séparé la forme du fond je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes et réciproquement – La Beauté transsude de la forme dans le monde de l'Art, comme dans notre monde à nous, il en sort la tentation, l'amour de même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'ôteras pas la forme de l'Idée car l'idée n'existe qu'en vertu de sa forme. Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible, de même qu'une Forme qui n'exprime pas une idée – Voilà un tas de sottises sur lesquelles la critique vit. On reproche aux gens qui écrivent en bon style de négliger l'idée, le

but moral comme si le but du médecin n'était pas de guérir, le but du peintre de peindre le but du rossignol de chanter comme si le but de l'art n'était pas le Beau avant tout.

Ainsi *l'idée* dans *Madame Bovary* consistera dans le fait de montrer comment une âme chaloupée par ses rêves se heurtera à la réalité, puis abordera et s'enlisera dans l'adultère et finalement se brisera dans la mort. La *forme* comblera *l'idée* et s'identifiera par l'organisation des faits, de la conjoncture, du choix des personnages, des mots, du lexique « leur groupement harmonieux suggérant les images qu'ils ont mission de faire naître dans l'esprit du lecteur et collant sur *l'idée elle-même* pour la mieux traduire » (Dumesnil 1932, 335).

Au sujet du concept de *l'idée* dans *Madame Bovary*, on peut lire également dans la correspondance avec Louise Colet que « les idées sont des faits. Il est plus difficile d'intéresser avec, je le sais, mais alors c'est la faute du style. J'ai ainsi cinquante pages d'affilée où il n'y a pas un événement [...] Si c'est réussi, ce sera, je crois, très fort, car c'est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés. » (Flaubert à Louise Colet, 17 janvier 1852).

Il n'hésite pas à aller dans les détails dans ces idées ou ces faits. Aucun point obscur ne subsiste en ce qui concerne ses personnages et c'est ce qui fait son génie, pour que Zola puisse entre autres nous assurer que *Madame Bovary* était « [l']analys[e] des infiniment petits du sentiment » (Goncourt 1892, IV, 16). À cela, Victor Brombert parfait dans son *Flaubert par lui-même* que Flaubert a le don de « passer de la rêverie grandiose à l'analyse la plus minutieuse [...] le style de *Madame Bovary* ne se retrouve nulle part dans son abondance imagée » (Brombert 1971, 100, 101).

Le style pour Flaubert est le « véhicule de l'idée » et « avoir du style c'est à la fois douer l'idée d'une force 'personnelle' à l'auteur et donner à cette idée une forme frappante, attractive et somptueuse » (Brombert 1971, 94). Et c'est ce que fait Flaubert par ses recherches minutieuses en amont et par l'accumulation de détails dans le roman (Berthier et Jarrety 2009, 17).

2.5. Le choix des mots

Flaubert est classique c'est-à-dire un homme de tradition mais sans toutefois se prosterner aveuglément devant la tyrannie des règles. Il ne désire pas non plus provoquer l'effet en employant des incorrections grammaticales ou des néologismes, le bizarre ou le mauvais goût, la violence. Certes, lui aussi, désire attirer l'attention sur l'élément visible mais que les gens n'ont pu voir faute de temps ou d'intérêt. Alors, il regarde mieux, il observe mieux que les autres et cela lui vient, rappelons-le, de son éducation scientifique. Il fait de même pour le *style*. D'ailleurs dans sa lettre à Louise Colet, Croisset, 14 août 1846, on lit : « on n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée ». Plus encore, « il compare la grammaire, la syntaxe à l'anatomie, et le style à la physiologie. Allant plus loin, il établit une théorie physiologique du style, du 'choix des mots' et de la construction de la phrase. » (Dumesnil 1932, 425).

Et justement, le 'choix des mots', c'est la chose qui importe. Dire les mots justes et beaux dans une phrase cohérente autonome et rythmée (Hennequin 1886, 2-68), donc faire une phrase qui a tout son sens et sans emphase, et pour cela il a sa méthode : « Le seul mot juste, c'est le mot harmonieux ; la seule bonne phrase, c'est celle qui 'sort facilement', celle que l'on peut dire à haute voix sans efforts excessifs, mais qui est 'coulante'. Et c'est pourquoi, sitôt le paragraphe achevé, il le soumet à l'épreuve du 'gouloir' » (Vaillant et al. 2006, 376). Dans une lettre à Louise Colet, il nous dit :

Il n'y a pour moi dans le monde que les beaux vers, les phrases bien tournées, harmonieuses, chantantes, les beaux couchers de soleil, les clairs de lune, les tableaux colorés, les marbres antiques et les têtes accentuées. Au-delà rien. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 6 août 1846)

Ainsi, les phrases mal faites ne résistent pas à son gueuloir : « elles oppressent la poitrine, gênent les battements de cœur et se trouvent en dehors des conditions de la vie » (Dumesnil 1932, 426).

Classique dans le fond et sur le style, il passe quelque peu outre la correction grammaticale ou syntaxique. Cela expliquerait les quelques incorrections et les singularités dans *Madame Bovary* que note Dumesnil précisant en note de bas de page que ces singularités sont étudiées par M. Paul Stapfer dans son *Étude sur la Déformation de la langue française* (*La Revue*, 15 juillet 1906) (Dumesnil 1932 : 429). Hennequin reprendra ces faits disant que *Madame Bovary* est constituée de chapitres dissociés lesquels sont élaborés en « paragraphes autonomes formés de phrases que relie seul le rythme et qu'assimile la syntaxe » (Hennequin 1886, chap. I), mais ce qui importe à Flaubert, c'est la sonorité dans le sens. Ses phrases sont « pure symphonie d'un allégo, d'un andante et d'un presto avec ses différents mouvements » dans le sens où, comme le fait remarquer E. Hennequin,

le paragraphe type de Flaubert est construit d'une série de courtes phrases statiques, d'allure contenue, où les syllabes accentuées égalent les muettes ; d'une phrase plus longue qui, grâce d'habitude à une énumération, devient compréhensible et chantante, se traîne un peu en des temps faibles plus nombreux ; enfin retentit la période terminale dans laquelle, une image grandiose est proférée en termes sonores que rythment fortement des accents serrés. (Hennequin 1886, chap. II)

Avec cela, il ne faut absolument pas oublier la ponctuation car elle « vient en aide à Flaubert pour modifier certains groupements de mots. Il disait des virgules qu'elles sont les vertèbres de la phrase » (Dumesnil 1932, 431). Sa phrase est si élaborée qu'elle pourrait même de prose devenir vers et lui-même l'explique de la sorte à Louise Colet :

vouloir donner à la prose le rythme du vers – en la laissant prose, et très prose – et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale. (Flaubert à Louise Colet, 27 mars 1853)

Et cette originalité de Flaubert, nous la trouvons clairement dans la rédaction de *Madame Bovary*.

Les phrases de Flaubert se présentent, en amont de la conception d'une œuvre, comme un véritable fouillis de mots lequel par la suite subit une clarification et concision afin de témoigner que du nécessaire mais sans altérer le contenu expressif. Cette concision de mots et de phrases ne coule pas de source. Flaubert parle souvent dans ses lettres de cette perfection du style et de la peine qu'il a pour la concevoir. Ainsi dans une lettre à George Sand, il nous dit ce que c'est que :

de rester toute une journée la tête entre ses deux mains, à pressurer sa malheureuse cervelle pour trouver un mot. L'idée coule chez vous largement, incessamment, comme un fleuve. Chez moi c'est un mince filet d'eau. Il me faut de grands travaux d'art avant d'obtenir une cascade. Ah ! je les aurai connus *les affres du style* ! (Dumesnil 1932, 434)

En fait, Flaubert voudrait être original. Il voudrait utiliser des mots de tous les jours, des mots débarrassés des cachets, des embourgeoisements, du snobisme, des expressions toutes faites, de l'embellissement précieux. Les affres du style, Flaubert les ressent même après

l'achèvement de ses romans. Il s'emploie à les relire, les recorriger, les remanier, à repasser par le gueuloir avant de les donner à l'impression. Il est critique de soi-même, son propre rapporteur. Ce travail éreintant est parfaitement décrit par Maupassant :

il prenait la feuille de papier, l'élevait à la hauteur du regard et, s'appuyant sur un coude, déclama d'une voix mordante et haute. Il écoutait le rythme de sa prose, s'arrêtait comme pour saisir une sonorité fuyante, combinait les tons, éloignait les assonances, disposait les virgules avec conscience comme les haltes d'un long chemin. (Maupassant s.d., 5005)

Et dans la lettre à Bouilhet on peut également lire :

Je me livre dans le silence du cabinet à de si fortes gueulades et à une telle pantomime que j'en arriverai à ressembler à Du Bartas qui, pour faire la description d'un cheval, se mettait à quatre pattes et galopait, hennissait, ruait. Ce devait être beau ! Et pour arriver à quels vers, miséricordes ! (Flaubert à Louis Bouilhet, 5 octobre 1860)

Il répétait : « une phrase est viable lorsqu'elle correspond à certaines nécessités physiologiques. Je sais qu'elle est bonne lorsque je l'ai lue tout haut... » (Dumesnil 1932, 438).

Il a souvent été dit que cette conception presque pathologique de son style, Flaubert l'aurait héritée de sa sensibilité à fleur de peau : « Je suis triste – ennuyé – horriblement agacé. Je redeviens comme il y a deux ans d'une sensibilité douloureuse. Tout me fait mal et me déchire » (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 13 septembre 1846), de sa maladie nerveuse et aux médicaments qu'il devait prendre pour la combattre comme le bromure qui a forte dose provoquait des crises de dépression mais également une imagination défaillante, une auto-observation. Il le dit à plusieurs reprises :

ma maladie des nerfs [...] m'a fait connaître de curieux phénomènes psychologiques dont personne n'a l'idée, ou plutôt que personne n'a sentis. Je m'en vengerai à quelque jour en l'utilisant dans un livre, ce roman métaphysique et à apparitions dont je t'ai parlé. (Flaubert à Louise Colet, 31 mars 1853)

et il continue de la sorte :

j'ai une faculté de perception particulière.... Ma maladie de nerfs a été l'écume de ces petites facéties intellectuelles. Chaque attaque était comme une sorte d'hémorragie de l'innervation, c'était des pertes séminales de la faculté pittoresque du cerveau, cent mille images sautant à la fois en feu d'artifice. Il y avait un arrachement de l'âme d'avec le corps, atroce (j'ai la conviction d'être mort plusieurs fois), mais ce qui constitue la personnalité, l'être-raison, allait jusqu'au bout, sans cela la souffrance eût été nulle, car j'aurais été purement passif et j'avais toujours conscience, même quand je ne pouvais plus parler : alors l'âme était repliée tout entière sur elle-même comme un hérisson qui se ferait mal avec ses propres pointes. (Flaubert à Louise Colet, 7 juillet 1857) ;

En d'autres fois, je tâchais par l'imagination de me donner facticement ces horribles souffrances. J'ai joué avec la démence et le fantastique comme Mithridate avec les poisons. (Flaubert à Melle Leroyer de Chantepie, 18 mai 1857)

Cependant, cette maladie a joué également en sa défaveur. Elle lui a brisé la vie. Il en est devenu solitaire et sauvage. Il n'a jamais prononcé le nom de son mal, et à chaque fois qu'il en parlait il disait que c'était une maladie nerveuse ou une attaque de nerfs. Ses crises devenant plus nombreuses et plus puissantes, il préférait rester chez soi, séparé du monde et en plein désintéressement des choses extérieures. Cependant il ne faut pas croire qu'il tombait, avant d'écrire, dans un état second, durant lequel il aurait eu de véritables visions,

des hallucinations, des autosuggestions qui auraient mené à la soi-dite intoxication qui aurait permis par exemple la description de l'empoisonnement d'Emma Bovary :

j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions réelles, avec vomissements. (Flaubert à H. Taine, décembre 1867, janvier 1868)

En fait, cette maladie nerveuse qui était d'ordinaire étiquetée en tant qu'épilepsie n'en était pas une. Flaubert aurait été plutôt atteint d'artériosclérose d'apparence apoplectique. Il aurait succombé à une hémorragie ventriculaire ou plutôt d'artérite.

3. LE BOVARYSME

Son enfance, le mal du siècle, le romantisme premier dont il veut s'éloigner (Darcos 2013, 293), les décès dans sa famille, sa maladie, ont marqué Flaubert et ces séquelles d'homme martyrisé par le sort sont visibles dans ses personnages : « il nous donne dans ses livres l'image de gens malheureux comme lui, parce que, comme lui-même tous se sont 'façonnés une idée par avance sur les sentiments qu'ils éprouveront...' » (Bourget 1920) Et c'est ainsi que, dans ses livres, il nous montre que la principale source des maux qui frappent les hommes est cet étrange et terrible pouvoir qu'ils possèdent de se concevoir autres qu'ils ne sont... » (Lauvergnat-Gagnière, Paupert, Stalloni, Vannier 2009, 244) et la cause « du malheur de ses personnages est, comme chez lui, une disproportion [...] [qui] n'est pas un accident » (Bourget 1920, 139) ; une disproportion psychologique et chimérique entre le rêve et la réalité. C'est Jules de Gaultier qui donne un nom à ce mal (Gaultier 1902). Il le nomme 'bovarysme', provenant du nom d'épouse d'Emma, ainsi que de ses malheurs. L'illusion sur soi précède et accompagne l'illusion sur autrui et sur le monde. « Le bovarysme nous fait croire que nous sommes tels que nous voudrions être. » (Dumesnil 1932, 460). Mais pourquoi les femmes sont-elles atteintes de ce mal ? Comment Flaubert voit-il ou comprend-il les femmes ? Il en parle de la sorte à Louise Colet :

Tu me dis que je t'ai envoyé des réflexions curieuses sur les femmes, et qu'elles sont peu libres [...] Cela est vrai. On leur apprend tant à mentir, on leur conte tant de mensonges ! [...] Ce que je leur reproche surtout, c'est leur besoin de poétisation. [Elles possèdent une] disposition naturelle [...], elles ne voient pas le vrai quand il se rencontre, ni la beauté là où elle se trouve. Cette infériorité (qui est au point de vue de l'amour en soi une supériorité) est la cause des déceptions dont elles se plaignent tant ! [...]. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 24 avril 1852)

Puis il continue de façon plus vulgaire car il sait être vulgaire dans ses lettres privées :

Elles ne sont pas franches avec elles-mêmes [...] – Elles prennent leur cul pour leur cœur et croient que la lune est faite pour éclairer leur boudoir. [...] – Leur cœur est un piano où l'homme artiste égoïste se complait à jouer des airs qui le font briller, et toutes les touches parlent. Vis-à-vis de l'amour en effet, la femme n'a pas d'arrière-boutique ; elles ne gardent rien à part pour elles, comme nous autres qui, dans toutes nos générosités de sentiment, réservons néanmoins toujours in petto un petit magot pour notre usage exclusif. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 24 avril 1852)

Le bovarysme est-il une maladie de femmes ? Flaubert n'est-il pas lui-même atteint de cette maladie, par cette pathologie ou phénomène de société de personnes hypersensibles ? Flaubert est-il une femme ? Emma est-elle un homme ? Que de questions restées sans réponse concrète mais qui poussent à une réflexion future.

*
* *

Cette étude rétrospective et récapitulative sur Flaubert et son écriture doit être vue comme une justification de l'impact de cet auteur sur la littérature contemporaine mais surtout l'Art littéraire en son avenir. Cet Art littéraire est devenu scientifique par ses soins. Romantique, réaliste ? Flaubert est déterministe et justement moderne et même incompris par ses contemporains qui « n'ont pas compris le sens et la nouveauté de son travail » (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIX^e siècle*, 1998, 246). Rares sont les auteurs qui ont développé l'art de l'écriture jusqu'à ce point, jusqu'à celui du Beau dans toute sa splendeur. Malgré les grands ennuis, les grands vides et les doutes qu'il a ressentis dans l'accomplissement de son style, Flaubert a trouvé le mot juste, la phrase harmonieuse, la prose qui ressemble au vers. *Madame Bovary* se tient non pas par la matière mais par la force interne de son style. L'expression y est juste, recherchée et colle à la pensée. La publication en livraisons par la Revue de Paris de *Madame Bovary* sera suivie par le fameux procès, en 1857, pour faute de mauvais goût, « pour son réalisme avec tous les malentendus que l'on suppose » (Couty 2004, 575, 586), d'exposition de : « théories contraires aux bonnes mœurs, aux bases de la société et au respect *dû aux cérémonies les plus augustes du culte* et de dépassement des limites admises par la littérature, *même la plus légère* ; il méritait donc *un blâme sévère* » (Lalouette 2007).

Les avis envers ce roman étaient pourtant partagés. Ainsi Granier de Cassagnac estimait que cette œuvre n'était qu'« un tas de fumier », Duranty qu'il était « le chef d'œuvre de la description obstinée, mais sans émotion ni sentiment, ni vie » (publié dans *Le Réalisme* du 15 mars 1857) ou Paulin-Limayrac, au Constitutionnel, n'entendait pas que « l'art s'enfonce dans la réalité jusqu'au cou, et que les écrivains se servent de leur plume comme d'un scalpel et ne voient plus dans la vie qu'un amphithéâtre de dissection' » (Dumesnil 1932, 230). D'un autre côté, Sainte-Beuve estimait le roman de Flaubert et voyait en lui une œuvre durable « par sa science, son esprit d'observation, sa force, sa maturité » et il « classait son auteur parmi les chefs de file de la génération nouvelle. » (Dumesnil 1932, 230, 231) et Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, considérait que ce roman n'était que la peinture réelle des ravages de la passion et que le reproche d'immoralité anti-religieuse qu'on lui faisait n'est que pure calomnie estimant que cette œuvre est parfaitement morale, et qu'elle aide bien mieux les femmes à ne pas faillir à leurs devoirs conjugaux bien mieux que tout sermon religieux.

Que l'on soit pour ou contre, *Madame Bovary* persiste et gagne. Ce roman restera dans les annales comme un chef d'œuvre de l'Art littéraire et son auteur renaitra et sera finalement reconnu grâce à de nouvelles lectures philosophiques et psychologiques à partir des années 1920 et institutionnelles et universitaires de réexamen du corpus flaubertien à partir des années d'après-guerre (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIX^e siècle* 1998, 247).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- La Correspondance de Gustave Flaubert en ligne : <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/cornet.php> ;
<https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>
 Berthier, Patrick et Jarrety Michel. 2009. *Histoire de la France littéraire. Modernités XIXe-XXe siècle*. Tome 3. Paris : PUF.
 Bourget, Paul. 1920. *Essais de psychologie contemporaine*. Collection Harvard University. Paris : Plon-Nourrit et Cie. <https://archive.org/details/essaisdepsychol02bourgoog/page/n141/mode/2up>
 Brombert, Victor. 1971. *Flaubert par lui-même*. Paris : « Ecrivains de toujours » aux éditions du Seuil.

- Couty Daniel (sous la direction de). 2004. *Histoire de la Littérature française*. Paris : Bordas.
- Darcos Xavier. 2013. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette.
- Demorest, D. L. 1967. *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*. Genève : Slatkine Reprints, p. 458–460.
- Dictionnaire des Littératures de langue française. XIX^e siècle*. 1998. Paris : Encyclopedia Universalis et Albin Michel.
- Dumesnil, René. 1932. *Gustave Flaubert. L'homme et l'œuvre*. Paris : Desclée de Brouwer et Cie, éditeurs.
- Goncourt, Edmond et Jules de. 1892. *Journal des Goncourt*, t. 4 (1870–1871). Paris : Bibliothèque Charpentier. https://fr.wikisource.org/wiki/Journal_des_Goncourt/IV/Ann%C3%A9e_1870
- Flaubert, Gustave. 1901. *Mémoires d'un fou*. <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/444/Memoires-d-un-fou>
- Flaubert, Gustave. 1999. *Madame Bovary*. Paris : Le livre de poche *Classique*.
- Flaubert, Gustave. 1870. *Préface aux dernières Chansons de Louis Bouilhet*. https://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/preface_bouilhet.php
- Gautier, Jules de. 1902. *Le bovarysme*. Paris : Mercure de France.
- Hennequin, Émile. 1886. *Quelques écrivains français. Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.* pp. 2–68. « Gustave Flaubert. Étude analytique ». <https://obvil.huma-num.fr/obvie/critique/doc?&start=25>
- Lalouette, Jacqueline. 2007. « Le procès de *Madame Bovary* ». In : FranceArchives. <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2007/39791>
- Lauvergnot-Gagnière, Christina, Paupert Anne, Stalloni, Yves, Vannier Gilles. 2009. *Précis de littérature française* sous la direction de Daniel Bergez. Paris : Armand Colin.
- Maupassant, Guy de. (s.d). « Gustave Flaubert », *Chroniques 1884*. In : *Œuvres complètes*. Arvensa Editions.
- Vaillant Alain, Bertrand Jean-Pierre, Régnier Philippe. 2006. *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, 2^e édition. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

FLOBEROVSKA PREPISKA: OGLED O SAZREVANJU ESTETIKE GOSPOĐE BOVARI

Floberova prepiska je izuzetno značajna, jer ona obuhvata sve ono što se nalazi ispod autorovog dela – sva njegova kritička i književna razmišljanja, sam proces književnog stvaranja, sve njegove besove i muke, sve nagle promene koje se kreću od ekstaze do potiskivanja. Bilo da se dopisuje sa Lujzom Kole, Lujem Bujeom, Viktorom Igoom ili sa Mopasanom... sve njihove razmene su, između ostalog, analiza Floberovog genija i razmatranje o umetnosti kako to kaže Moris Šene. Naše retrospektivno istraživanje Floberovog talenta ima za cilj da nas najpre upozna sa ograničenjima vezanim za subjektivnu i nepotpunu formu pisama, a zatim da analizom otkrije u toj prepisci jednu estetiku žrtvovanja i „potiskivanja“ autora u pisanju Gospođe Bovari.

Ključne reči: *estetika, Gospođa Bovari, pismo, Floberova prepiska.*

FLAUBERT'S CORRESPONDENCE: A TRIAL ON THE MATURATION OF MADAM BOVARY'S AESTHETICS

Flaubert's correspondence is extremely important, because it encompasses everything in the author's work – all his critical and literary thoughts, the very process of literary creation, all his rages and torments, all sudden changes ranging from ecstasy to suppression. Whether he corresponded with Louise Colet, Louis Bouilhet, Victor Hugo or Guy de Maupassant ... all their exchanges are, among other things, an analysis of Flaubert's genius and a consideration of art as Maurice Schöne has put it. Our retrospective study of Flaubert's talent is aimed at the limitations of the subjective and incomplete form of the letters and at the aesthetic of sacrifice and "suppression" of the author in Madame Bovary.

Key words: *aesthetics, Madame Bovary, letter, Flaubert's correspondence*

L'ART « DÉCADENT » DE FLAUBERT : L'IMPASSIBILITÉ IMPOSSIBLE

UDC 821.133.1.09 Flaubert G.

Radana Lukajić

Université de Banja Luka, Faculté de Philologie, Département de langue et de littérature
françaises et de langue latine, Banja Luka, Bosnie-Herzégovine

Résumé. *L'objectif de cet article est d'interroger certaines prises de position esthétiques de Gustave Flaubert, à savoir de mettre en question « l'impassibilité » que l'écrivain prônait comme une des prémisses de la création artistique, à plus forte raison de la création romanesque. L'hypothèse de l'investissement subjectif de l'écrivain, voire d'une véritable identification avec ses personnages, avait pour axe argumentatif majeur le rapport ambigu que Flaubert entretenait à l'égard du personnage d'Emma Bovary. D'un côté, nous avons tenté de montrer que maints indices textuels et paratextuels témoignent d'une identification indéniable avec son héroïne, et de l'autre, il est à noter que cette identification se situe davantage à un niveau à la fois supra et subliminal où la féminité serait conçue, de la part de l'auteur, comme principe immanent à la psyché humaine. Cette problématique spécifique s'articule à celle sur la nature foncière de la création artistique et certaines réflexions reprises de Camille Paglia aussi bien que de Giorgio Agamben nous ont aidée à éclairer une nécessité intrinsèque du processus d'identification du romancier avec ses personnages. Dans la conclusion, nous faisons référence au terme « ultra-romantisme bridé » qui serait peut-être le plus approprié pour qualifier l'esthétique flaubertienne.*

Mots-clés : *Flaubert, réalisme, objectivisation, identification, art, décadence*

1. INTRODUCTION

L'assertion célèbre imputée à Flaubert « Mme Bovary, c'est moi » reste sujette à caution parce qu'elle n'a jamais été écrite à la différence de son « non » péremptoire à toute identification simplificatrice avec son personnage¹. Cependant, d'autres propos de

Submitted November 18, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Radana Lukajić

Université de Banja Luka, Faculté de philologie

E-mail: radana.lukajic@flf.unibl.org

¹ Au sujet de l'authenticité problématique de la fameuse phrase « Madame Bovary, c'est moi » et de toutes les prises de positions contradictoires de l'écrivain à l'égard de son héroïne, cf. Yvan Leclerc, « Madame Bovary,

l'écrivain dont l'authenticité ne fait pas défaut témoignent d'un rapport ambigu qu'entretient l'écrivain par rapport à son héroïne². Sans vouloir trop ressasser sur le formidable fétichisme flaubertien à l'égard de l'Art, le rappel de certains de ses positionnements esthétiques nous semble de rigueur pour démontrer que le mouvement pendulaire entre la présumée identification du romancier avec le personnage d'Emma Bovary et le refus catégorique d'une intention semblable s'arrête dans une position d'équilibre sans suspendre pour autant son mouvement oscillatoire.

Certes, l'écrivain ne se souciait guère de nous laisser en héritage un « art poétique », en croyant probablement que ce serait pléonastique face à toutes ses œuvres qui, d'une manière d'écrire à l'autre, illustrent sans faille ses prises de positions idéo-esthétiques. Cependant, si les textes théoriques *stricto sensu* font défaut dans l'œuvre de Flaubert, à l'instar de la plupart des écrivains avant et après lui, il n'a pas pu s'abstenir de parler à la fois de l'Art et de son art, et ce propos est à chercher, comme c'est d'ailleurs souvent le cas, dans des écrits paratextuels, notamment dans son abondante correspondance. Les passages et phrases relatifs à ses créations qui émaillent ses échanges épistolaires nous semblent cependant constituer un art poétique fragmenté auquel on s'appuie souvent pour traiter de l'art flaubertien. Ainsi, la fameuse confidence qu'on trouve dans une des lettres adressées à Louise Colet dit toute la « dissémination » de l'Écrivain, sa nature démiurgique qui est la substance invisible, ou l'*apeiron*, de sa Création, à la fois transcendent et immanent et dont les parcelles constituent un monde autre, celui de l'espace littéraire :

Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour » (Lettre à Louise Colet du 23 décembre 1853 ; Flaubert 1980, 483–484).

Le culte que « l'ermite de Croisset » voue à l'Art n'est point un cas isolé dans l'histoire de la création artistique en général ; déjà les mythes anciens, tel celui de Pygmalion, nous sensibilisent au degré auquel la création artistique aspire à mimer le pouvoir démiurgique du Grand Créateur, tout en suggérant le potentiel d'un exister vrai dans les œuvres d'art. Cependant, les raisons d'un tel fétichisme varient considérablement d'un artiste à l'autre et, bien évidemment, d'une époque à l'autre.

2. L'ART COMME EFFORT D'OBJECTIVISATION

Avant de revenir sur l'idéal de l'Art tel qu'il est conçu par Flaubert, nous ferons une parenthèse qui nous semble fort fonctionnelle pour évoquer les raisons qui poussent l'homme à la création artistique. Pour ce faire, nous en appelons à l'étude de Camille Paglia, *Sexual personae : Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (1990)³.

c'est moi', formule apocryphe », *Revue Gustave Flaubert, Ressources* n. 14, 2015 [en ligne], https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php, consulté le 11/07/2021

² À titre d'exemple, nous citons un passage, parmi d'autres, qui vont tous dans le sens de notre constatation : « Tantôt, à six heures, au moment où j'écrivais le mot attaque de nerfs, j'étais si emporté, je gueulais si fort, et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une » (Lettre à Louise Colet du 23 décembre 1853 ; Flaubert 1980, 483).

³ Nous nous sommes servie, pour les besoins de ce travail, de l'édition serbe de l'œuvre de Paglia (cf. Bibliographie). Toutes les traductions en français figurant dans cet article sont faites par nous d'après cette édition.

En effet, l'auteur part de la thèse de l'unité de la culture occidentale, y compris l'art, qui, au cours des millénaires, fait triompher le principe apollinien, dans le sens nietzschéen, sur celui dionysiaque. La sexualité et l'érotisme, selon Paglia, sont étroitement liés au phénomène de l'interpénétration de la nature et de la culture : la nature est en ébullition ininterrompue, elle ne connaît aucun principe d'achèvement ou d'objectivation voulue résultant de formes parfaites et définies. Grande matrice qui (pro)crée, la nature est également celle qui dissout dans une matière amorphe, tout en grouillant de formes qu'elle ne cesse de concevoir, de façonner et d'anéantir dans un mouvement continu et cyclique. La culture ne serait, selon Paglia, qu'un élan d'émancipation de cette matière première qui rechigne à tout parachever, et représente, dans son essence, un acquis de l'homme, de l'*anthropos*. L'art, dans son essence, représente l'effort d'objectivation de l'amorphe qui commence par le regard qui isole pour créer ensuite des formes circonscrites. À Camille Paglia d'argumenter comme suit :

L'art est téménos, espace sacré. Il est rituellement épuré, c'est le sol nettoyé, l'air de battage qu'était originellement l'espace de théâtre. Tout ce qui passe par cet endroit se transforme. [...] L'art crée des objets. [...] L'artiste qui a besoin de réaliser des œuvres d'art, de créer des mots ou des images comme d'autres ont besoin de respirer, cet artiste se sert du principe apollinien pour triompher sur la nature chthonienne. (Palja 2002, 25)

Quoi de plus « artistique » que cette violence de l'œil qui atteint son acmé dans le réalisme en tant que mouvement esthétique ? Loin de vouloir taxer Flaubert expéditivement d'écrivain réaliste, son esthétique particulière relève cependant grandement de l'objectivation, de la sélection, du « voyeurisme » de l'artiste qui scrute, délimite et rêve à parachever, c'est-à-dire à nous rendre une image parfaite des êtres et des faits observés qui ne demeure pour autant qu'une image translattée dans un chronotope artificiel – celui de l'espace littéraire. Le réalisme formel et *a fortiori* théorique qui n'a donné que des œuvres d'intérêt médiocre⁴ est fondé, *grosso modo*, sur une esthétique du regard dont l'équivalent le plus approprié serait l'objectif photographique censé détenir le pouvoir de capter un quelconque réel, d'en donner une image fidèle, pour ne pas dire exacte. Le paroxysme des abus d'une telle esthétique – tributaire, sans conteste, de l'esprit positiviste dont le credo idéologique était à l'époque quasi inviolable – se traduit par une foi absolue en un « réel » susceptible d'être transféré dans les œuvres d'art. Pour ce qui est de la création littéraire de l'époque, on est toujours loin de la mise en cause du pouvoir effectif du langage de traduire quoi que ce soit du « réel », conçu comme positivement existant, ou comme une donnée phénoménologique au substratum référentiel indubitable. À ce propos, le réalisme, suivi du naturalisme qui en exacerbe les *a priori* poétiques et esthétiques, saurait être qualifié comme la culmination du principe apollinien qui mise sur la projection du regard et la capture infaillible d'une tranche de la réalité. Ou, comme le souligne Camille Paglia, « l'œil est la flèche d'Apollon qui suit la trajectoire transcendante que j'ai perçue dans les actes masculins d'urination et d'éjaculation [...] Chaque conceptualisation est l'encadrement » (Palja 2002, 27).

⁴ Nous pensons ici en premier lieu aux œuvres romanesques de Champfleury, le premier théoricien du courant, et de ses disciples, tels Monnier ou Duranty dont les productions romanesques, en raison d'une observation rigoureuse des « règles » de la nouvelle école, sont restées d'une qualité médiocre et sont presque tombées dans l'oubli.

3. L'ART « DÉCADENT » DE FLAUBERT

Flaubert, pour lequel l'Art d'écrivain se traduit par son style qui est « une manière absolue de *voir*⁵ les choses » (Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 ; Flaubert 1980, 31)⁶, malgré son refus impératif de toutes les étiquettes qu'on voulait coller à ses œuvres⁷, est un artiste voyeur par excellence. Son regard pénètre les êtres et les objets pour les objectiver, et cela grâce à deux procédés majeurs : *primo*, le recours à la typologisation – qui cependant n'est pas un procédé cloîtrant les personnages dans des catégories spécifiques, mais montre en revanche la *persona* derrière le type et *vice versa* – et *secundo*, la réduction du dialogue au strict minimum, en escamotant savamment la polyphonie dialogique de type dostoïevskien, trop prompte à destituer le pouvoir observateur du narrateur omniscient et à concéder au personnage sa part de l'imprévisible et du non-achevé⁸. Par ailleurs, l'exploitation de toutes les ressources de la focalisation intérieure équivaut à une véritable pénétration, voire violation du personnage. Notre choix des vocables appartenant au registre de la sexualité vise à mettre en lumière, sans pour autant vouloir en faire un critère épistémologique décisif, la démarche-écran de l'artiste, et plus généralement, de l'Artiste occidental en plein milieu du XIX^e siècle. Si l'art en général est « décadent », selon le *distinguo* proposé par Camille Paglia, à savoir qu'il représente le refoulement du magma chthonien associé à la féminité aussi bien que l'émancipation de l'homme comprise comme une constante libidinale du mâle, et cela par le biais de l'acte de délimitation et de différenciation aspirant à une cosmogonie en miniature contre le chaos de la nature, la « décadence » flaubertienne est un des exemples axiomatiques de la fonction essentielle de la création artistique. Mais cette cosmogonie de l'artiste, en l'occurrence de l'artiste Gustave Flaubert, comme nous l'avons déjà repéré, a pour clé de voûte un réalisme subjectif où les indices de la présence réelle de l'écrivain, et en extrapolant, de la personne sociale, ne font aucunement défaut.

En effet, le réalisme flaubertien découle, dans ses grandes lignes, de ce que Bakhtine appelle la « motivation pseudo-objective »⁹ dont les ressorts seront notamment exploités dans *Madame Bovary*. En effet, selon Bakhtine, la motivation pseudo-objective « apparaît comme l'un des aspects des paroles cachées 'd'autrui' [...], de 'l'opinion publique' [...] Cette motivation est particulièrement caractéristique du style humoristique, où prédomine la forme du discours d'autrui (celui du personnage concret ou, plus souvent, celui d'un milieu) [...] » (Bakhtine 2008, 126). Ce « style humoristique » implique la célèbre ironie flaubertienne qui résulte souvent de son profond mépris, voire du dégoût, envers le bourgeois qui n'est pas seulement, à ses yeux, le représentant d'une classe sociale, mais une catégorie humaine : « J'appelle bourgeois quiconque pense basement » (Maupassant 1962, 96) Or, malgré le fait qu'il se fait

⁵ Nous soulignons.

⁶ Dans la lettre à Louise Colet du 8 septembre 1853, Flaubert renchérit : « Le style c'est la vie ! C'est le sang même de la pensée ! » (Flaubert 1980, 427).

⁷ En se défendant contre cette « injure dégoûtante » d'être qualifié de « réaliste », Flaubert écrit : « [J]'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le *réalisme*, bien qu'on m'en fasse un des pontifes » (Flaubert 2007, 435 ; souligné dans le texte).

⁸ « Quelle difficulté que le dialogue, quand on veut surtout que le dialogue ait du caractère ! Peindre par le dialogue et qu'il ne soit pas moins vif, précis et toujours distingué en restant même banal, cela est monstrueux » (Lettre à Louise Colet du 30 septembre 1853; Flaubert 1980, 444).

⁹ La motivation pseudo-objective est une variante de ce que Bakhtine qualifie comme « construction hybride », qui est « un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux 'langues', deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Bakhtine 2008, 125-126).

pontifié d'une écriture « impersonnelle », en répudiant avec véhémence le subjectivisme narcissique des premiers romantiques, toute écriture « réaliste » de Flaubert relève d'une vision du monde et de l'homme infailliblement subjective dont l'ironie n'est qu'un indice réfracteur mineur. L'affirmation suivante en témoigne avec brio :

L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogiques : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. (Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852 ; Flaubert 1980, 204)

4. FLAUBERT ET LA FÉMINITÉ

Or, en dehors du recours à ladite motivation pseudo-objective qui est employée fréquemment pour littéraliser la médiocrité de l'âme, du milieu ou des mœurs, l'écrivain se projette dans ses personnages, le plus souvent les personnages principaux, dans un double mouvement de dérision et de pitié qui met grandement en cause cette « impassibilité cachée et infinie ». Pour revenir à son équivoque – apocryphe ou non – « Madame Bovary, c'est moi », il y aurait lieu de décrypter aisément, dans ce personnage féminin, maints traits appartenant à Flaubert lui-même. Autrement dit, dans cette identification oblique, il y a un regard lucide qui se contemple lui-même comme dans un miroir grossissant afin d'exhiber et de satiriser son propre bovarysme, intellectuel et artistique celui-ci.

Avant de revenir sur ce point, nous nous pencherons sur sa « pauvre Bovary » qui, tout en demeurant bien campée dans un type de femme d'un espace-temps et d'une conjoncture socio-historique précis, saurait être considérée comme l'Autre de l'écrivain lui-même, certes avec des traits caractériels exacerbés et envers lesquels ce dernier n'a aucune condescendance. Dans un autre sens, il semble que l'art flaubertien se plaise à objectiviser, via ses personnages, la puissance de son propre *genius* (*daimôn* en grec) qui, selon la conception religieuse gréco-latine, est considéré comme une force divine, ni faste ni néfaste, autrement dit, une entité composite sans aucune connotation éthique bien définie. Giorgio Agamben explique la contradiction majeure du *Genius* dans les termes suivants : « Mais ce Dieu si intime et si personnel est ce qui en nous est le plus impersonnel, la personnalisation de ce qui, en nous, nous dépasse et nous excède » (Agamben 2007, 10).

Si nous transférons l'argumentation d'Agamben dans un double registre, psychologique et archétypal, nous alléguons que, moyennant l'identification *sui generis* avec le personnage d'Emma, conçue comme une nécessité de l'Artiste-démiurge (« homme et femme tout ensemble »), Flaubert fonde dans une réflexion sur la Femme, autrement dit sur la féminité comprise en tant que phénomène liminal de la psychologie humaine¹⁰, un élément à la fois infra et supra-individuel de l'homme. Anti-héroïne, certes, dont l'être se rebuffe contre la condition féminine conventionnelle, Médée normande du XIX^e siècle, Emma réconcilie la figure-type de la mal-mariée et la conception de la féminité héritée de la tradition judéenne comme facteur destructeur, principe de perturbation de l'ordre imposé par les sociétés patriarcales. Ainsi l'art apollinien de Flaubert s'engage-t-il dans les domaines où sont interrogés les clivages intrinsèques de l'homme, les conflits les plus intimes dont la

¹⁰ Flaubert lui-même est conscient de l'envergure de son projet scriptural : « Je tourne beaucoup à la critique. Le roman que j'écris m'aiguise cette faculté, car c'est une œuvre surtout de critique, ou plutôt d'anatomie. Le lecteur ne s'apercevra pas, je l'espère, de tout le travail psychologique caché sous la forme, mais il en ressentira l'effet » (Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1854 ; Flaubert 1980, 496).

sublimation s'effectue dans ce « sol nettoyé » qu'est l'Art. Qu'à cela ne tienne – Flaubert, ce « bourgeois » qui « pense en demi-dieu » (Lettre à Louise Colet du 21 août 1853 ; Flaubert 1980, 8) n'est pas dupe d'un fait qui deviendra le cheval de bataille des féministes du XX^e siècle : « La femme est un produit de l'homme. Dieu a créé la femelle et l'homme a fait la femme ; elle est le résultat de la civilisation, une œuvre factice. Dans les pays où toute culture intellectuelle est nulle, elle n'existe pas [...] » (Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853 ; Flaubert 1980, 284).

Pour revenir aux hypothèses majeures de Camille Paglia, nous dirons que le personnage d'Emma permet à Flaubert une réflexion sur la Femme comme l'Autre par excellence. La femme, à la différence de l'homme, n'a besoin d'aucune émancipation – elle *est* tout simplement, bénéficiant à son corps, conçu comme un giron sempiternel qui résume en gros toute la condition de l'homme. L'objectivisation de la femme, tous les efforts de la circonscrire, de l'amortir, de lui imposer les limites tant physiques que sociales traduisent l'éternelle frustration du mâle devant le mystère de la féminité. Certes, la réflexion sur la condition féminine de son temps constitue une des premières couches de cette histoire « consternante » de l'adultère d'où essaient d'autres thématiques chères au romancier, mais le roman nous découvre une autre dimension de la pensée flaubertienne relative à la Femme et quelques exégètes de l'œuvre s'en rendent bien compte. Ainsi, en traitant de *Madame Bovary*, Lucette Czyba admet :

[À] travers ses personnages masculins, Flaubert traite son héroïne en objet, non en sujet. Aux prestiges du corps d'Emma, objet d'une constante focalisation du texte, s'oppose la peur victorienne provoquée par le pouvoir de séduction qu'exerce ce corps infernal, pouvoir dévorant qui menace l'intégrité du sujet masculin en le minant dans tous les sens du terme. En somme le texte dément l'objectivité que professe le romancier : il crée Emma pour la condamner et il agence les faits romanesques de manière à rendre cette condamnation inéluctable pour le lecteur. Le choix d'un personnage féminin mettant en jeu les zones les plus profondes du propre moi de l'écrivain, le texte dévoile des obsessions sadiques déjà lisibles dans les œuvres de jeunesse [...]. (Czyba, 2021)

Sans aucun doute, les observations de Lucette Czyba nous sensibilisent à toute la virulence, voire la part de l'agressivité du romancier-misogyne envers la femme, dissimulée sous le poli de l'objectif et de l'impassible, mais il nous paraît que l'auteure du texte cité réfute toute éventuelle identification de Flaubert avec son héroïne.

5. SE DIRE SANS S'ÉCRIRE

Certainement, la démarche de l'écrivain est plus qu'astucieuse : sa problématique objectivité s'emploie à nous peindre un type particulier de la femme¹¹ qui, asphyxiée par l'assommante trivialité de son milieu et de son destin, se lance dans une aventure de la construction de son domaine intime où elle logeait toute une vie artificielle, constamment en porte-à-faux. Dans sa chasse au bonheur, ou mieux, à un bonheur idéal dont elle trouve les modèles dans les albums illustrés et dans les romans à l'eau de rose, Emma se transforme en une mère et une épouse répugnante dont l'égoïsme et la bêtise ont navré plus d'un lecteur. Le regard incisif de Flaubert ne montre aucune indulgence envers cette

¹¹ « Ma pauvre Bovary sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même » (Lettre à Louise Colet du 14 août 1853 ; Flaubert 1980, 392).

créature qui s'évertue à troquer une réalité banale contre une existence rêvée mais fragile, enfin, irréalisable et inéluctablement vouée à l'échec. Notons que l'art « décadent » de l'artiste atteint son climax dans les pages décrivant l'agonie de la protagoniste, et cela avec une minutie qui semble en apparence outrée : comme si une délectation cachée se dessinait en creux derrière les vomissements et les douleurs d'Emma – une vengeance, dans un élan qu'on veut « sadique », contre la Femme qui a détruit l'ordre, qui a osé se rebeller contre une condition trop banalement féminine ? Que non ! Il y a tout lieu de croire que Flaubert voulait liquider sa propre part féminine, cet « excédent » génial¹² de la personnalité humaine, et par conséquent, son propre bovarysme évoqué plus haut : n'est-il pas lui-même rongé par ce même ennui, par une vaine quête du bonheur qu'il croit pouvoir trouver dans le savoir sublimé dans les arcanes de l'Art ? Malgré son credo esthétique selon lequel « il ne faut pas s'écrire »¹³, Emma dont l'agonie nous est présentée comme un objet d'art à contempler serait aussi l'extériorisation de ses propres langueurs, de ses exaltations scripturales l'empêchant de « voir clair »¹⁴. La vie, constamment minée par le dégoût et cet « ennui moderne qui ronge l'homme dans ses entrailles, et, d'un être intelligent fait une ombre qui marche, un fantôme qui pense » (Lettre à Louis Marie de Lahaye de Cormenin du 7 juin 1844 ; Flaubert 1973, 208-209) ne saurait être assumée sans sa « refonte plastique et complète dans l'art » (Lettre à Louise Colet du 25 février 1854 ; Flaubert 1980, 525). L'Art sublime tous les aspects frivoles et repoussants de l'existence humaine, tout en permettant une mise en ordre comme un palliatif contre, comme le disait Auerbach, « l'anarchie intérieure » qui minait le monde¹⁵. Cependant, malgré son axiome esthétique d'un amour impartial envers l'objet de la création artistique requérant impérativement l'impassibilité, Flaubert ne réussit pas à évacuer sa propre personnalité alors que l'identification avec ses héros est parfois avouée explicitement – pour le personnage qui l'a le plus durablement hanté, le saint Antoine, il reconnaîtra : « J'ai été moi-même dans Saint-Antoine le Saint Antoine » (Lettre à Louise Colet du 1er février 1852 ; Flaubert 1980,

¹² « Il nous faut alors considérer le sujet comme un champ de tension dont les pôles antithétiques sont Genius et Moi. Le champ est traversé par deux forces conjuguées mais opposées, l'une qui va de l'individuel vers l'impersonnel, l'autre qui va de l'impersonnel vers l'individuel. Les deux forces cohabitent, s'entrecroisent, se séparent, mais elles ne peuvent ni se diviser totalement ni s'identifier pleinement [...] On écrit pour devenir impersonnel, pour devenir génial, et néanmoins, en écrivant, nous nous individuons comme auteur de telle ou telle œuvre, nous nous éloignons du Genius, qui ne peut jamais avoir la forme d'un Moi, et encore moins celle d'un auteur. » (Agamben 2007, 12-13). Si l'on transpose la spéculation d'Agamben dans le domaine de la psychologie jungienne, le Genius saurait être considéré comme la tension majeure entre l'*animus* et l'*anima* comme constitutifs de la psyché humaine, ou comme une altérité intrinsèque, voire congénitale, de la personnalité humaine.

¹³ « Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. » (Lettre à Melle Leroyer de Chantepie du 18 mars 1857 ; Flaubert 1980, 567).

¹⁴ Après la mise au pilori de la première version de *La Tentation de saint Antoine* de la part de ses amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp (« [I] faut jeter cela au feu et n'en jamais reparler »), Flaubert reconnaît : « Vous avez peut-être raison ; à force de m'absorber dans mon sujet, je m'en suis épris et je n'y ai plus vu clair. J'admets les défauts que vous me signalez, mais ils sont inhérents à ma nature. » (Cité in Du Camp 2002, 90). Il est notoire que, suite au verdict prononcé par les deux amis, il s'impose la rédaction de *Madame Bovary* comme une espèce de pensum, ce qui nous autorise à voir dans le suicide d'Emma une sorte d'autopunition de ses propres exaltations sentimentales, poétiques et esthétiques.

¹⁵ « [C]omme beaucoup d'artistes du XIX^e siècle, il déteste son temps. Il discerne avec beaucoup de pénétration ses problèmes et les crises qui se préparent. Il voit l'anarchie intérieure, le manque de base théologique, la menace d'un âge des masses qui s'annonce. Il sent la misère de l'historicisme éclectique, il est conscient du règne de la phraséologie. » (Auerbach 1988, 382; souligné par l'auteur).

362). L'obsession de passer outre le commun, de se lancer vers l'absolu, que ce soit le savoir, l'art ou l'amour se lit dans maintes créations romanesques flaubertiennes, tout en laissant se lire en filigrane l'inanité de cette quête de l'absolu. L'aveu explicite de l'identification avec le personnage du saint chrétien qui, grâce à l'imagination délirante de l'écrivain devient la parabole de ses tourments intimes, cet aveu répète sans ambages le truisme de l'imbrication inéluctable de la vie et de l'œuvre, quels que soient les partis-pris esthétiques d'un écrivain. Dans cet ordre d'idées, l'impassibilité, voire l'invisibilité du romancier préconisées par Flaubert ne sauraient exclure une image réfractée, quelque infime qu'elle soit, de l'écrivain : la création est toujours immanente à son créateur qui transmue son expérience vitale, sa manière d'appréhender le monde avec ses réalités socio-historiques pour construire son artefact grâce auquel l'artiste réfléchit le monde réel, y compris sa propre situation dans ce monde, pour isoler et objectiver son univers affectif et mental. En se projetant dans ses personnages, Flaubert s'obstine à avancer masqué sur le fond d'une ironie mordante et à distiller savamment, d'un personnage à l'autre, ses propres travers, déboires, désirs, fantasmes et frustrations. Inutile de rappeler que cela ne nous autorise nullement à chercher l'auteur là où il n'est pas et à recourir à des identifications réductrices – l'écrivain restera toujours fidèle à ses préceptes esthétiques selon lesquels l'artiste est « présent partout » et « visible nulle part ».

6. CONCLUSION

De tout ce qui précède, un constat s'impose : parler de « l'objectivité » quant à l'œuvre de Flaubert, et plus généralement, de toute œuvre artistique, serait une aberration non des moindres. Nous avons tenté de montrer à quel point l'écrivain transgresse ses ambitions d'une écriture « impassible », encore davantage « objective ». La présence de l'artiste, dans chaque œuvre d'art, est inhérente à l'acte de création, qu'elle s'esquive sous la neutralité d'un regard « objectif » ou qu'elle s'exhibe par des démarches artistiques multiples. Que nous ayons recouru à la matrice de « l'art décadent », c'était pour mettre en lumière la nature foncière de la création artistique qui relève d'un désir intrinsèque de donner la forme à l'informe, de faire de l'ordre à partir d'une entropie originelle. De même, les observations de Camille Paglia nous ont servi pour illustrer toutes les intrications de la psyché humaine qui se projette dans et par l'art. Pour ce qui est l'évocation de la « part féminine » de Flaubert lui-même, conçue comme le grand Autre auquel l'auteur fait face pour l'exhiber ensuite de manière biaisée, on dirait qu'elle nous permet d'appréhender toute la complexité des rapports que l'écrivain puisse entretenir à l'égard de ses personnages. Par ailleurs, le « réel » et « l'objectif » de Flaubert sont, comme maints exégètes de son œuvre l'ont déjà reconnu, plus qu'équivoques, ou mieux, contradictoires : sans parler de l'« ultra-romantisme bridé » (Ambrière 1990, 391) de son œuvre considérée en totalité, nourrie de fantastique, de fantasmes, de rêves, de projections intimes, il est évident que le subjectif est souvent dissimulé sous un rire sardonique et une objectivité quasi-agressive. Tant il est vrai que la dérision est très souvent une auto-dérision, alors que l'objectivité devient vite l'objectivation des contradictions intimes dont cet esprit lucide est plus que conscient. L'illusion et la réalité, l'objectivité et la subjectivité, la vie et l'œuvre s'articulent avec brio chez cet artiste inclassable dont les œuvres nous offrent un réel hypertrophié, insaisissable, ou tout simplement indicible.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- Flaubert, Gustave. 2013. *Œuvres complètes*. Tome 3. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- Flaubert, Gustave. 1973. *Correspondance*. Tome 1 (Janvier 1830 – Mai 1851). Édition établie par Jean Bruneau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- Flaubert, Gustave. 1980. *Correspondance*. Tome 2 (Juillet 1851 – Décembre 1858). Édition établie par Jean Bruneau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- Flaubert, Gustave. 2007 ; *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance*. Tome 4 (1871–1877). Paris : Éditeur Club de l'honnête homme.

Livres

- Ambrière, Madeleine (dir.). 1990. *Précis de littérature française du XIXe siècle*. Paris : PUF
- Auerbach, Erich. 1998 [1968]. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard
- Bakhtine, Mikhaïl. 2008 [1987]. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard
- Du Camp, Maxime. 2002. *Souvenirs littéraires. Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand*. Paris : Éditions Complexe

Livres traduits

- Agamben, Giorgio. 2006. *Profanation*. Traduit de l'italien par Martin Rueff. Paris : Éditions Payot & Rivages [Agamben, Giorgio. 2005. *Profanazioni*. Milano : Nottetempo]
- Palja, Kamil. 2002. *Seksualne perosne. Umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emili Dikonson*. Prevod sa engleskog Aleksandra Čabraja. Beograd: Zepter Book World [Paglia, Camille. 1990. *Sexual personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press]

Publication numérique intégrale

- Maupassant, Guy de. 1962. *Études sur Flaubert. Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant*. Société Coopérative Éditions Rencontre, [http://promeneur-libre.raindrop.jp/litterature/pdf_fr/MAUPASSANT__Etude_sur_Gustave_Flaubert\(1884\).pdf](http://promeneur-libre.raindrop.jp/litterature/pdf_fr/MAUPASSANT__Etude_sur_Gustave_Flaubert(1884).pdf), consulté le 07/06/2021

Articles en ligne

- Czyba, Lucette. 1983. « Les ambiguïtés de Madame Bovary ou la modernité de Flaubert ». In : La Femme dans les romans de Flaubert : Mythes et idéologie. Chapitre II. [en ligne]. Lyon : Presses universitaires de Lyon (généré le 13 mai 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pul/20088>>. ISBN : 9782729709907. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pul.20088>, consulté le 23/06/2021
- Leclerc, Yvan. 2015. « 'Madame Bovary, c'est moi', formule apocryphe ». Revue Gustave Flaubert. Ressources, n. 14, 2015 [en ligne], https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php, consulté le 11/07/2021.

FLOBEROVA „DEKADENTNA“ UMJETNOST : NEMOGUĆA NEPRISTRASNOST

Ovaj članak problematizuje Floberove određene ideo-estetske postulate, prije svega nepristrasnost koja pordrazumijeva krajnju objektivizaciju i distancu u odnosu na kreirane likove. Kao polazna tačka, a ujedno i nit vodilja teksta, poslužio nam je ambivalentan odnos pisca prema liku Eme Bovari. Izjava „Ema Bovari, to sam ja“ (istina problematične autentičnosti budući da nikad nije zapisana) s jedne strane te kategorično odbijanje bilo kakve identifikacije s likom, pa i „istinitosti“ ispričanog s druge strane, spajaju se u jednoj tački: pisac je neminovno prisutan u svakom segmentu ispričanog, što nedvosmisleno tvrdi i sam Flober u jednom paratekstu, no anegdotsko se preobličava, a identifikacija s heroinom ovog čuvenog romana smješta se na nivo subliminalnog. Naime, naša hipoteza je da se kroz lik Eme Bovari Flober suočava sa sopstevnim feminitetom, u jungovskom značenju riječi. Dalje, kroz „bovarizam“ svoje junakinje posredstvom pseudo-objektivne motivacije (Bahtin) i tipologizacije koje zadobijaju specifičnu funkciju posredstvom čuvene floberovske ironije, pisac preispituje sopstveni bovarizam (koji je ujedno i umjetnička i inetelektualna kategorija) kao i buržujski stil života kao kontradiktornost koju pokušava da sublimira kultom umjetničke kracije. Date problematike smo

preispitivali oslanjajući se na Floberovu bogatu prepisku u kojoj pisac u više navrata formuliše svoje poetsko-estetske principe, kao i na studiju Kamij Palje Seksualne persone te koncepciju Geniusa kakvu nam nudi Đorđo Agamben u zbirci eseja Profanacije. Zaključak rada jasno ističe iluzornost principa „nepriistrasnosti“, te nužno subjektivno prisustvo umjetnika u likovima koje stvara, bilo da kroz njih preispituje sopsstvene kontradiktornosti, bilo da se s njima nedvosmislemleno identifikuje. Iako smo pribjegli terminu „subjektivni realizam“, Floberovo slikanje „realnosti“ je kompleksan, višeslojan prosek, te se ne može podvesti ni pod jednu suviše jasno definisanu estetsku školu, pokret ili tendenciju, kao što je to slučaj sa svim genijalnim stvarocima.

Ključne riječi: Flober, realizam, objektivizacija, identifikacija, umjetnost, dekadencija

FLAUBERT'S "DECADENT" ART: IMPOSSIBLE IMPARTIALITY

This article problematizes some of Flaubert's ideological-aesthetic postulates, in particular impartiality that implies ultimate objectification and distance in relation to the characters conceived. As the starting point and, at the same time, the common thread of our discussion, we take the ambivalent relationship which Flaubert established with the character of Emma Bovary. On the one hand, the statement that reads, "Emma Bovary, that is me" (the truth of problematic authenticity, given that it was never written down) and, on the other hand, the categorical rejection of any identification with the character whatsoever and of the 'veracity' of what was told converge at a single point: the author is inevitably present in every segment of the narrated, which Flaubert himself unambiguously claimed in one paratext, but the anecdotal is transformed while the identification with the heroine of this famous novel is placed at the level of the subliminal. To this end, our hypothesis is that Flaubert, through the character of Emma Bovary, confronted his own femininity, in the sense Jung used the term. Furthermore, through the "bovarysme" of his heroine, by means of pseudo-objective motivation (Bakhtin) and typologisation that assume a specific function utilizing famous Flaubertian irony, the author questioned his own "bovarysme" (which is, simultaneously, both an artistic and intellectual category) as well as his bourgeois lifestyle as a contradiction that he tried to sublime by the artistic creation cult. We question the given issues by relying upon Flaubert's prolific correspondence, in which this author, on multiple occasions, formulated his poetic-aesthetic principles, and upon the study of Sexual Personae by Camille Paglia and the conception of Genius offered by Giorgio Agamben in his book Profanations. In the concluding section of the article, we clearly highlight the illusionary nature of the principle of "impartiality" as well as the necessity of subjective presence of the authors in the characters they made, whether they, through these characters, questioned their own contradictions or identified themselves with them in an unambiguous manner. Although we resort to using the term "subjective realism" in this respect, Flaubert's depiction of "reality" is a complex, multi-layered method which cannot be distinctly labelled within the terms of any one single aesthetic school, movement, or tendency, which is the case with any genius author.

Key words: Flaubert, Realism, objectification, identification, art, decadence

MADAME BOVARY DE CLAUDE CHABROL ET LE MYTHE DE LA « FIDÉLITÉ »

UDC 821.133.1.09 Flaubert G.:791-52

Biljana Tešanović

Université de Kragujevac, Faculté des Lettres et des Arts, Département d'études romanes,
Serbie

Résumé. *Depuis sa parution en 1857, Madame Bovary de Gustave Flaubert ne cesse de susciter des réécritures transfictionnelles ou cinématographiques. Parmi la vingtaine d'adaptations pour le cinéma et la télévision, celles de Renoir (1933), de Minnelli (1949), de Sokourov (1989) et de Chabrol (1991) sont les plus connues. Le film de Chabrol est très souvent comparé aux réalisations de Renoir et de Minnelli, alors qu'il partagerait avec Sokourov – qui signe une transposition mystique du roman de Flaubert dans le Caucase – deux positions extrêmes sur l'axe de l'adéquation : une relecture élégante mais fort surprenante d'un côté (Sauve et protège), un respect prétendument dévot du texte de l'autre (Madame Bovary), qui attirent des critiques aux deux cinéastes. Or ce travail réexamine le film de Chabrol en changeant de point de vue. Nous partons du principe selon lequel la « fidélité » absolue de l'adaptation cinématographique d'un roman est un mythe (Alexie Tcheuyap) et que la plus conforme des écransisations reste une création originale, vu le décalage inéluctable entre le texte d'origine et l'image d'arrivée. Nous faisons aussi un détour par la notion de « bovarysme », que Jules de Gaultier reformule en 1902, et concluons qu'elle laisse voir Emma sous un angle nouveau, qui rejoint par ailleurs celui de la décapante interprétation chabrolienne du célèbre personnage.*

Mots-clés : Madame Bovary, adaptation cinématographique, Gustave Flaubert, Claude Chabrol, fidélité vs trahison

1. INTRODUCTION

Madame Bovary de Gustave Flaubert, sous-titré *Mœurs de province*, paraît en volumes chez Michel Lévy frères en 1857, après une pré-parution dans la *Revue de Paris* du 1^{er} octobre au 15 décembre 1856. Le texte sorti en feuilleton n'est pas complet, certains passages estimés scandaleux sont censurés ; malgré cela, le 24 janvier 1857, Flaubert est

Submitted December 9, 2021; Accepted December 16, 2021

Corresponding author: Biljana Tešanović

Université de Kragujevac, Faculté des Lettres et des Arts

E-mail: b.tesanovic@yahoo.com

accusé – avec Léon Laurent-Pichat, co-proprétaire-gérant de la *Revue de Paris*, et Pillet, imprimeur de la revue – « sur le fondement des articles 1^{er} et 8 de la loi du 17 mai 1819, 59 et 60 du Code pénal de 1810 » (Dupray 2007, 227–228). Acquitté le 7 février 1857 contre toute attente, il s’en sort mieux que la *Revue de Paris*, qui récidive avec Baudelaire, condamné la même année, par la même sixième Chambre correctionnelle impériale de Paris pour les *Fleurs du mal*. Le succès de *Madame Bovary* est aidé par le scandale, mais sa pérennité dans la littérature française et mondiale ne lui doit plus rien. Plusieurs réécritures transfictionnelles¹ témoignent de l’attrait irrésistible que ce roman exerce sur les écrivains ; tout autant que sur les cinéastes des XX^e et XXI^e siècles, à travers un nombre encore plus important – une vingtaine – d’écranisations², plus ou moins fidèles. Néanmoins, en 1991, *Madame Bovary* de Claude Chabrol est la première adaptation française du roman au cinéma depuis celle de Jean Renoir en 1933. Dans la même période, deux adaptations étrangères pour le cinéma méritent également d’être mentionnées : celles de Vincente Minnelli (1949) et d’Alexandre Sokourov, *Sauve et protégé* (1989). Chabrol, le plus prolifique parmi eux, a surtout connu un grand succès populaire. Après une longue carrière en dents de scie, sa filmographie reste impressionnante : à raison d’un tournage par an en moyenne pendant un demi-siècle, il laisse une soixantaine de films pour le cinéma et une vingtaine pour la télévision. Il signe, néanmoins, de grands films, à commencer par *Le beau Serge* (1958) – qui marque d’une pierre blanche ce qu’on appelle la « Nouvelle Vague » du cinéma français et dont il est le chef de file avec Truffaut –, mais aussi *Le boucher* (1970), *Les noces rouges* (1973), *Violette Nozière* (1977), *La cérémonie* (1995). Chabrol alterne des films parisiens et des films provinciaux, où la nature humaine, à en croire le cinéaste, apparaîtrait plus nettement qu’à Paris : *Madame Bovary* entre dans cette dernière catégorie. Malgré des efforts promotionnels, le film ne réalise pas plus d’un million d’entrées – un résultat honorable en 1991³, mais insuffisant. La raison la plus souvent évoquée c’est son « académisme », sa trop grande « fidélité ». Ce travail tente de montrer qu’elle est seulement apparente, tout en soutenant ceux qui critiquent l’opposition même fidélité vs trahison dans la théorie de l’adaptation actuelle.

¹ À l’origine du concept de *transfictionnalité*, Richard Saint-Gelais désigne ainsi « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel. » (2011, 7).

² Pour la liste des adaptations, nous nous appuyons principalement sur Donaldson-Evans (2009, 16) ; nous avons distingué des téléfilms à partir de la liste d’Anne-Marie Baron (2008, 149–150) et ajouté les adaptations postérieures à la sortie des ouvrages de Donaldson-Evans et d’Anne-Marie Baron : *Unholy Love*, Albert Ray (États-Unis, 1932) ; *Madame Bovary*, Jean Renoir (France, 1934) ; *Madame Bovary*, Gerhard Lamprecht (Allemagne, 1937) ; *Madame Bovary*, Carlos Schlieper (Argentine, 1947) ; *Madame Bovary*, Vincente Minnelli (États-Unis, 1949) ; *Madame Bovary*, TV, Claude Barma (France, 1953) ; *Madame Bovary*, TV, Rex Tucker (Grande-Bretagne, 1964) ; *Madame Bovary*, TV, Hans-Dieter Schwarze (Allemagne, 1969) ; *Die Nackte Bovary* [*Les Folles Nuits de la Bovary*], Hans Schott-Schöbinger (Allemagne/Italie, 1969) ; *Madame Bovary*, TV, Pierre Cardinal (France, 1974) ; *Madame Bovary*, TV, Rodney Bennett (Grande-Bretagne, 1975) ; *Pany Bovary, to ja* [*Madame Bovary, c’est moi*], Zbigniew Kaminski (Pologne, 1977) ; *Madame Bovary*, Daniele D’Anza (Italie, 1981) ; *Spasi i sokhrani* [*Sauve et Protège*], Alexandre Sokourov (soviétique/allemand, 1990) ; *Madame Bovary*, Claude Chabrol (France, 1991) ; *Madam Bovari ot Sliven* [*Madame Bovary from Sliven*], Emil Tsanev (Bulgarie, 1991) ; *Maysa Memsaab*, Ketan Mehta (Inde, 1992) ; *Vale Abraão* [*Val Abraham*], Manoel de Oliveira (Portugal, 1993) ; *Madame Bovary*, Tim Fywell (Grande-Bretagne, 2000) ; *Madame Bovary* de Sophie Barthes (États-Unis, 2014) ; *Gemma Bovary*, Anne Fontaine (France/Grande-Bretagne, 2014).

³ En 1991, sur plus de trois cent soixante films sortis en France, *Madame Bovary* se retrouve dans les vingt premiers du box-office, alors que la plupart des titres grand public, français ou étrangers, connaissent un échec cuisant.

2. CLAUDE CHABROL, LA NOUVELLE VAGUE ET L'ADAPTATION

La théorie de l'adaptation revient constamment sur les mêmes questions depuis le milieu du siècle dernier. Avant la Nouvelle Vague, l'adaptation cinématographique est complètement asservie au texte littéraire d'origine, jusqu'à ce que le concept de *caméra-stylo*⁴, développé vers la fin des années 1940 par le père spirituel du mouvement, Alexandre Astruc, apporte l'idée d'un cinéaste « auteur », possédant un langage et un style personnels. « L'histoire du cinéma est jalonnée de luttes pour la reconnaissance du statut artistique du film » (Sivan 2009, 39) ; les nouveaux cinéastes ne se préoccupent toujours pas de l'originalité du matériau scénarique, qui doit acquérir son autonomie par une mise en scène authentiquement créative.

Fidèle à André Bazin qui voyait dans le recours massif du cinéma à l'adaptation la preuve de l'impureté congénitale du septième art, la Nouvelle Vague n'avait pas condamné l'adaptation littéraire, mais en avait renouvelé la pratique en donnant, notamment, au réalisateur un rôle plus actif dans l'élaboration du scénario. L'adaptation ne devait plus être une tentative de transposition par équivalence, pas plus qu'elle ne devait être soumission du cinéma au matériau littéraire. (Aubert 2011, chap. 13).

À entendre les critiques du film, et Chabrol lui-même qui le revendique, *Madame Bovary* semble aller à l'encontre de ce précepte, car sa réalisation est unanimement jugée très fidèle au roman de Flaubert. Le film semble tout emprunter à son hypotexte, de l'intrigue à la fameuse impersonnalité flaubertienne : « Flaubert croit à une littérature de caractère scientifique, neutre et objective [...] » (Gothot-Mersch 1971, 246). En effet, lors d'un entretien de Chabrol avec le biographe de Flaubert, Pierre-Marc de Biasi⁵, celui-ci va lui rappeler ses déclarations du 9 avril 1991 (dans l'émission « 12/13 Midi-Pyrénées ») : « L'ambition, peut-être un peu folle, est celle de faire ce film tel que Flaubert aurait pu le concevoir. Il s'agit donc de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, rien de plus, rien d'autre et, si tout va bien, rien de moins. » (Chabrol 1991, 23). Ces déclarations reposent la question de l'adaptation, surtout des grandes œuvres de la littérature, parce que « ce sont les romans mineurs qui font [...] les adaptations les plus satisfaisantes » (Bazin 1957, 46). André Bazin, qui a légué à la postérité l'opposition fidélité/trahison, affirme qu'« il faut plus de talent et d'invention pour imaginer d'exactes équivalences du roman au film que pour s'accorder les libertés prétendument nécessaires » (Bazin 1957, 46). Impressionné par *Madame Bovary* dès l'adolescence, Chabrol a déjà tenté d'en faire un scénario au milieu des années soixante, mais il s'est rendu compte de l'impossibilité, justement, de trouver ces équivalences cinématographiques du style flaubertien, alors que la forme et le contenu y sont indissociables (Chase 1991, 8). Dans son adaptation théâtrale du roman, dont le titre fait allusion à *La nuit américaine : Bovary, les films sont plus harmonieux que la vie* (2016), Cendre Chassanne s'en remet à Truffaut, « qui aurait dû faire le film », et réinvente une Emma Bovary contemporaine.

Néanmoins, l'adaptation de Chabrol est-elle réellement aussi fidèle qu'on le prétend ? Dans un article relativement récent, Alexie Tcheuyap critique l'héritage bazinien, et tous ceux qui imposent aux scénaristes une « quête imaginaire de la fidélité, de l'esprit ou de la

⁴ Alexandre Astruc publie son célèbre manifeste, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » dans *L'Écran français* du 30 mars 1948.

⁵ Pierre-Marc de Biasi est l'auteur de l'ouvrage : *Gustave Flaubert : une manière spéciale de vivre*, Paris, Grasset, 2009. En décembre 1990, le film *Madame Bovary* est au montage et Chabrol lui accorde deux longs entretiens au bar de l'hôtel Splendid-Étoile, près de l'Arc de Triomphe.

lettre » (Tcheuyap 2001, 88). Constatant « un certain malaise épistémologique » (Tcheuyap 2001, 89), qui rend difficile toute comparaison précise des concepts avancés, il estime, à juste titre, que la fidélité absolue est un mythe, qu'elle n'est pas possible, ni même visée par des réalisateurs, plongés dans un processus herméneutique : « Il est fondamental de relever que celui qui prend l'initiative de porter un texte littéraire à l'écran a moins en vue de rendre justice à une œuvre que de faire un bon film à partir d'une lecture personnelle ou encore des goûts d'un public » (Tcheuyap 2001, 88). Nous n'avons aucune raison de ne pas croire à l'intention affichée de Chabrol (citée en amont), et pourtant, aussi respectueux qu'il soit du texte-source, un scénario est une réécriture et nous sommes d'accord avec Tcheuyap (redevable à Gérard Genette), pour affirmer que « toute répétition implique altération [...] » (2001, 95). Le texte dérivé qui est le scénario doit encore être traduit en langage cinématographique, de sorte que le texte-source littéraire subit deux altérations pour se trouver transposé à l'écran. C'est peut-être encore plus complexe pour *Madame Bovary* de Chabrol, que François Jost compare avec la version de Minnelli : « [O]n reconnaît de multiples parodies du film américain, qui suggèrent que l'hypotexte du *Bovary* français est davantage le film de Minnelli que le roman de Flaubert » (Jost 2011, chap. 22).

3. RÉÉCRITURE FILMIQUE : L'APPARENCE DE LA FIDÉLITÉ

Faisant un important travail de coupe sur le texte-source, Chabrol signe le scénario de *Madame Bovary* en arrétant la durée du film à 137' (2h17). Diminuant le rôle de Charles, il enlève le début et la fin du roman, relatifs aux périodes avant sa rencontre avec Emma et après l'enterrement de celle-ci. Ainsi, le chapitre 1 de la première partie du roman retrace l'adolescence et la jeunesse de Charles, un anti-héros en fleur. Ces ellipses sont nécessaires, en même temps que porteuses de sens : par exemple, l'adaptation de Renoir donne de l'importance au premier mariage de Charles, tandis que celle de Minnelli, préoccupé par la censure, s'ouvre sur le procès de Flaubert. Il en va de même pour la jeunesse d'Emma, relatée par une analepse dans le chapitre VI de la première partie du roman : alors que le récit cinématographique est linéaire, aucun *flashback* ne reprend ses années de couvent (Emma les évoque brièvement dans une conversation avec son mari). De cette façon, Chabrol évite un lieu commun de l'exégèse du roman : « Le mal dont Flaubert livrera en 1857 une brillante analyse est profond et trouve ses origines dans l'éducation même reçue par les jeunes filles. » (Brix 2003, 99). Ses lectures romanesques ont pu renforcer certaines tendances psychologiques, pourtant ces jeunes filles ne sont pas toutes atteintes de « bovarysme », loin de là ; en quoi Emma est-elle différente ? Considérant, après Freud et Lacan, que « le poète et l'écrivain précèdent le psychanalyste », Jean-Marie Fossey interroge *Madame Bovary* afin « d'emprunter à Flaubert quelques descriptions qui viennent éclairer cet état d'insatisfaction chez l'hystérique, rencontré dans l'expérience de la pratique analytique. » (Fossey 2014, 99). L'hystérie, souvent évoquée à propos d'Emma, ou pas, l'intérêt que l'héroïne de Flaubert suscite et la polémique qu'elle soulève depuis la parution du roman, sont le résultat d'une constante identification avec quelque chose de bien réel, qui relève certainement de l'archétype et ne peut plus être expliqué depuis longtemps par un mouvement littéraire. En jetant aux orties la clé d'interprétation traditionnelle, Chabrol ne trahit pas l'héroïne flaubertienne, il la voit différemment. L'interprétation de l'excellente Isabelle Huppert, dont le style de jeu est trop fermé et froid pour parler d'hystérie, dévoile, au contraire, une femme décidée, éprise de liberté, qui défie avec violence son milieu petit-

bourgeois, une passionnée qui transgresse énergiquement les normes sociales, assumant ses désirs et prenant une part active dans leur réalisation. La comédienne déclare dans une interview : « Madame Bovary, je l'ai vue comme un être qui souffre, avant tout, plutôt que comme une insatisfaite, ou une mélancolique. Je l'ai vue comme un personnage qui souffre, qui se bat, qui est assez courageuse. » (Huppert 2008, 42", tr. B. T.). Bref, l'Emma de Chabrol – mais encore plus l'Emma de Sophie Barthes (2014) avec Mia Wasikowska, c'est dans l'air du temps – est une sorte de féministe⁶ avant l'heure, dont nous retrouvons le germe dans le roman-source : « Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges ; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre [...] » (Flaubert 1986, 153). Cet espoir déçu pourrait expliquer le désintérêt d'Emma pour sa fille. L'adaptation de Chabrol est partout saluée comme un plaidoyer féministe tout en finesse, que son actrice principale rend crédible.

Isabelle Huppert a trente-huit ans au moment du tournage. Elle ne les fait pas, sans pour autant rendre fidèlement la fraîcheur et l'innocence de l'Emma de Flaubert (mariée vers dix-huit⁷ et morte vers vingt-sept ans), parce que sa maturité et sa solidité psychologique crèvent l'écran. Mais que dire alors de la sérénité de Valentine Tessier, la comédienne de Jean Renoir, qui fait bien ses quarante-deux ans, et qui pourrait passer pour la mère de celle de Vincente Minnelli, Jennifer Jones, éclatante de jeunesse et d'insouciance du haut de ses vingt ans ? Il y a autant d'Emma que d'adaptations. Lucette Czyba explique que l'histoire d'Emma Bovary n'a pas de sens en dehors du contexte sociologique car, comme tant d'autres femmes de la petite bourgeoisie provinciale, elle est aveuglée par l'idéologie bourgeoise dominante et ses valeurs fondamentales ; visant la promotion sociale par le mariage, comme cela se fait dans la grande et moyenne bourgeoisie, elle se trompe en choisissant Charles, s'en rend compte, mais ne peut plus reculer : « Liées par le mariage indissoluble, privées d'autonomie, condamnées à répéter des comportements séculaires, les femmes apparaissent invariablement comme des victimes. » (Czyba 1983, 51). Pourtant, trompé, déshonoré par sa femme, puis ruiné par ses dépenses inconsidérées et enfin mort de chagrin après le suicide d'Emma, Charles pose un problème à la grille de lecture féministe. De sorte que, pour retrouver la cohérence idéologique qui l'anime dans son adaptation assez décomplexée, Sophie Barthes soustrait à Charles l'amour pour sa femme.

En revenant sur la prétendue « fidélité » dévote à l'hypotexte reprochée à l'adaptation de Chabrol, « trop servile dans l'illustration » (Baron 2008, 91), remarquons que dans les trois adaptations les plus connues au XX^e siècle (Renoir, Minnelli, Chabrol), seule Jennifer Jones a la tranche d'âge imaginée par Flaubert, les comédiens sont plus âgés encore que les comédiennes. Pour Flaubert, Charles est âgé de « vingt-deux ans (tout au plus) à ses premières noces [avec Héloïse Dubuc], et pas plus de vingt-quatre à ses secondes » (Martinez 1993, 245), mais dans le film de Chabrol, il est incarné par Jean-François Balmer, un autre comédien renommé de ce casting, âgé de quarante-cinq ans et légèrement voûté ; le frère de Renoir, Pierre, a quarante-neuf ans, alors que Van Heflin, en a quarante et un dans la version de Minnelli. La maturité des interprètes change complètement l'histoire de Flaubert. La durée du premier mariage de Charles est logiquement prolongée,

⁶ Isabelle Huppert : « – Je pense que c'est un personnage dont le destin est la métaphore d'une certaine condition féminine et de son aliénation. » (Huppert 2008, 1' 10", tr. B. T.)

⁷ Flaubert donne peu d'indications temporelles dans *Madame Bovary*, mais on les trouve dans ses scénarios, brouillons et manuscrits conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen. L'information sur l'âge d'Emma se trouve dans une phrase raturée. Une édition génétique intégrale des manuscrits, accessibles en ligne, compte près de 15 000 fichiers (<https://www.bovary.fr>).

d'environ vingt ans, de sorte que, voûté et grisonnant dans le film de Chabrol, il a l'air de refaire sa vie avec une femme qui semble avoir moins de trente ans, ce qui pourrait expliquer sa révolte. Habitué aux us et coutumes de son époque, le spectateur remarque rarement le vieillissement, anachronique, des personnages de Flaubert.

Le public perçoit encore moins les anachronismes que Chabrol hérite de Flaubert. On considère que la reconstitution de l'époque dans l'adaptation de Chabrol est une remarquable réussite, or le référent du cinéaste n'est pas tant le réel historique que celui du roman. La preuve en est qu'il habille Isabelle Huppert et les autres femmes du film en suivant les instructions anachroniques de Flaubert, qui « décrit la mode féminine de l'époque de rédaction du roman, et non pas celle de son action » (Marzel, 2013, chap. 8). En effet, *Madame Bovary* embrasse la période de la Monarchie de Juillet (1830–1848) et apparemment se termine avant les événements de 1848, qui ne sont pas mentionnés dans l'œuvre, alors que Flaubert commence sa rédaction en septembre 1851 et l'achève fin 1856. Shoshana-Rose Marzel se fie à l'historien du costume, François Boucher, pour remarquer que les robes recouvertes de volants que Flaubert fait porter à Emma, n'apparaissent pas avant 1846, pour être très demandées à partir de 1850 (Marzel, 2013, chap. 7).

Quant au lieu du tournage, « Flaubert [...] a souvent répété qu'Emma Bovary aurait pu vivre ailleurs, dans un autre village, dans un autre pays » (Augé 2012, 618). Il écrit *Madame Bovary* après un long voyage en Orient, ce qui expliquerait les yeux bruns et les cheveux noirs de son héroïne. Chabrol n'est pas de cet avis, interviewé en 1990 dans le décor du tournage, il déclare qu'on peut difficilement tourner *Madame Bovary* ailleurs qu'en Normandie, autrement ça serait scandaleux⁸ ; plus vraie que nature, Isabelle Huppert a des yeux verts et des cheveux châtain clair dans le film et ressemble davantage à une vraie Normande. Comme Renoir en 1934, et probablement en hommage au grand cinéaste, Chabrol choisit Lyons-la-Forêt, dans l'Eure, pour planter le décor. Les façades filmées sont reconstituées par la décoratrice Michèle Abbe ; certaines sont inspirées par Flaubert, notamment la pharmacie Homais, l'auberge du Lyon d'or et le Café français, tandis que d'autres sont créées librement pour le tournage : une boulangerie, un barbier, un grainetier. C'est probablement ce travail soigné d'évocation d'une époque qui renforce l'idée d'une grande fidélité à l'écrivain :

Claude Chabrol revendique hautement la fidélité de son adaptation de *Madame Bovary*. Mais ce qu'il semble entendre par là, c'est que sa fidélité tient essentiellement à la minutie de la reconstruction historique des décors, des costumes, au respect de la précision de la chronologie et des jeux de scène. [...] Il ne manque ni une enseigne à Yonville, ni un ruban aux chapeaux d'Emma. (Baron 2008, 89)

Il faut y ajouter l'impression que rien ne manque, tous les moments importants du roman sont repris.

4. TRANSPPOSITION DES GRANDES SCÈNES DU ROMAN

Pour Mary Donaldson-Evans, Chabrol manifeste son « impressionnante révérence » au texte de Flaubert par le truchement de la voix-off de François Périer, qui le reprend textuellement une vingtaine de fois ; ce n'est pas, comme dans le film de Minnelli, la voix subjective et moralisatrice de l'écrivain en personne, incarné par James Mason. Tout au

⁸ L'interview de Claude Chabrol sur le tournage de *Mme Bovary*, en 1990, intégré dans le film documentaire *Lyons-la-Fôret, ville du cinéma*, n'est plus accessible sur internet.

contraire, elle respecte « l'indétermination » du texte flaubertien (2009, 113). Nous connaissons depuis Christian Metz la complexité du langage cinématographique et sans vouloir la réduire dans notre propos sur le film de Chabrol, nous allons nous concentrer un bref instant sur le texte qu'il « illustre » ou emprunte presque mot à mot (dialogues, voix-off) à son hypotexte, pour observer le caractère aléatoire de cette prétendue « fidélité » à Flaubert.

Contrairement au téléfilm à petit budget produit par Antenne 2 en 1974 et réalisé par Pierre Cardinal, toutes les grandes scènes du roman sont reprises par Chabrol : le mariage organisé aux Bertaux, le bal au château de la Vaubyessard, les Comices agricoles. Les noces dans le film commencent par le retour à pied des convives après la cérémonie de mariage. Cela correspond au texte, en effet, mais sans aucune mention du début de la fête et des « carrioles à un cheval, chars à bancs à deux roues, vieux cabriolets sans capote, tapissières à rideaux de cuir [...], des charrettes » (Flaubert 1986, 85) utilisés par les convives pour se rendre aux Bertaux, et qui montrent la différence de leurs rangs. Dans le roman, ces contrastes révélateurs sont aussi vestimentaires : « Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes [...] » (Flaubert 1986, 86). Seulement, dans le film, les hommes sont tous habillés en redingotes noires, avec des chapeaux haut-de-forme, leurs conditions sociales sont ainsi nivelées, en étant pour certains rehaussées par le haut. Que l'anecdotique soit respecté lorsqu'Emma s'arrête pour enlever de sa robe les herbes rudes de ses doigts gantés, ne permet pas de crier à la fidélité pieuse de cette écransation, au détail près. En revanche, le film occulte de la sorte la toile de fond du roman, l'idée de l'évolution inégale de ce milieu paysan, qui s'embourgeoise lentement, et avec elle celle de la promotion sociale d'Emma par ce mariage.

On avance souvent que le scénario de Chabrol copie abondamment le texte de Flaubert, cependant ce procédé ne donne pas automatiquement une adaptation « fidèle ». Ainsi, lorsqu'il inclut un énoncé qui précède la relation du mariage au chapitre IV de la première partie du roman (« Emma eût, au contraire, désiré se marier à minuit, aux flambeaux ; mais le père Rouault ne comprit rien à cette idée. » (Flaubert 1986, 85)) dans un dialogue entre Emma et Charles au retour de la mairie : « – Tu es heureuse ? / – Mais, oui. J'aurais bien aimé me marier à minuit, avec des flambeaux. » (Chabrol 2008, 9' 57"), Chabrol change sa portée en même temps que le contexte : ce qui dans le roman est une demande fantaisiste, déconcertante, refusée par le père d'Emma, devient dans le film un souhait romantique qu'elle sait irréalisable, donc le personnage semble plus raisonnable. En même temps, ce n'est pas une règle ; prononcés pendant les préparatifs pour le bal (dans le roman), ou pendant celui-ci (dans le film), ces échanges (même un peu abrégés) gardent le même sens : « Tu es contente ? Les sous-pieds vont me gêner pour danser. / – Danser ? On se moquerait de toi, ce n'est pas convenable pour un médecin. » (Chabrol 2008, 16' 40").

Chabrol semble malmener un peu la conception flaubertienne du personnage de Charles ; pendant le bal déjà, celui-ci se présente au valet de pied qui lui propose une coupe de champagne en annonçant sa marque : « – Castellane. / – Charles ! »⁹ (Chabrol 2008, 17' 06"). Pareillement, à la fin de cette soirée, lorsqu'il enlève ses bottes dans la voiture hippomobile du couple, aussitôt assis à côté de sa femme en robe de bal, ce geste est déplacé parce qu'il est sorti du contexte : dans l'hypotexte, les Bovary dorment dans le château après le bal et Charles se débotte dans une chambre à coucher. C'est peut-être un clin d'œil à Sokourov, sa transposition grotesque de Charles, qui se comporte bêtement et grossièrement, « se conforme

⁹ Ce quiproquo humiliant n'est qu'une astuce trouvée par Chabrol pour faire de la publicité au Champagne de Castellane.

à l'esthétique de la FEKS (sigle de la 'Fabrique de l'acteur excentrique'), mouvement cinématographique soviétique d'avant-garde fondé en 1922. » (Baron 2009, chap. 13).

Mary Donaldson-Evans a raison de remarquer qu'Emma n'est aucunement aidée par les hommes qui l'entourent, ils sont tous médiocres, frisant la caricature, ce que Chabrol capte d'une manière saisissante (2009, 124). Rappelons-nous des comices agricoles et de la cour grotesque que lui fait Rodolphe, dont le discours amoureux se mêle à celui de la remise de prix aux agriculteurs. Cette parodie, où deux champs lexicaux s'entrelacent de manière saugrenue, a quelque chose de déplacé là encore et de ravalant pour les deux futurs amants. Emma ne doit pas trouver cette scène romantique, elle accepte pourtant les déclarations soupirantes que Rodolphe a le mauvais goût de débiter dans un contexte pareil, surtout dans le film, car le texte est abrégé et le mélange des discours d'autant plus rapide et frappant. Cela ne prouve-t-il pas que les priorités d'Emma sont ailleurs, ancrées dans la réalité, dans la vie qu'elle mène et qui la rend malheureuse ? Chabrol n'offre pas d'autres explications. Pour témoigner de sa vie conjugale insipide, il fait appel à Flaubert dès le début du film, en reproduisant en *voix-off* un passage bien connu du livre, auquel il ajoute deux répliques : « La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue... [Charles :] '– Il va pleuvoir.' ...et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. [Charles :] '– Enfin, je crois.' » (Chabrol 2008, 14' 38"). Chabrol donne une lecture décalée du roman, activement soutenue par sa comédienne fétiche. L'interprétation du personnage d'Emma s'en trouve renouvelée.

5. CHABROL ET LA REDÉFINITION DU BOVARYSME

Il est peu connu que Jules de Gaultier est revenu sur sa plus que fameuse définition du *bovarysme*. En effet, après son essai *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), dont les conclusions sont depuis largement connues et complètement intégrées par la critique, l'auteur publie un texte remanié, *Le Bovarysme. Essais sur le pouvoir d'imaginer* (1902). Dans ce dernier ouvrage, il change sa conception du *bovarysme*, qui devient un principe de l'évolution de l'homme, sauf dans le cas où ses aspirations sont tellement éloignées de la réalité qu'il demeure impuissant à les réaliser et ne deviendra, donc, jamais ce qu'il prétend déjà être. Dans ce passage, de Gaultier explique ce changement de conception et attire l'attention sur la confusion qui persiste (jusqu'à nos jours d'ailleurs¹⁰) :

Le Bovarysme, avait-on formulé [en 1892], est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est, et sous cette définition, on avait étreint une propriété de l'esprit beaucoup plus vaste que celle que l'on croyait toucher et que suscitait alors le paysage psychologique découvert par Flaubert. On s'aperçut bientôt que, pour coïncider exactement avec les objets que l'on décrivait, la formule devait être complétée. On adopta alors cette définition qui limitait le phénomène à son expression pathologique : Le Bovarysme est la faculté départie à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est en tant que l'homme est impuissant à réaliser cette conception différente qu'il se forme de lui-même. Mais par-delà la restriction apportée

¹⁰ Le *bovarysme* dans le sens « le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est » est encore considéré comme une pathologie (« syndrome ») : « En 1902, dans *Le Bovarysme*, Jules de Gaultier affirme l'existence d'un syndrome particulier : 'le [sic] pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est. [...]. Cette 'pathologie du bovarysme' est le résultat d'une étude de psychologie philosophique partant de l'œuvre de Flaubert à laquelle Gaultier a déjà consacré en 1892 une première étude. [...] Par la suite, le terme fera son entrée dans la terminologie de la critique littéraire [...]. » (Kuhnle 2011, chap. 2).

par la nouvelle formule, l'esprit continua de percevoir comme élément principal du Bovarysme *ce pouvoir de se concevoir autre* sur lequel le Bovarysme des personnages de Flaubert avait attiré attention ; le Bovarysme devint ce pouvoir même, si bien que l'on en est venu à conserver ici [en 1902] pour désigner la faculté d'évolution elle-même ce terme de Bovarysme qui fut employé d'abord pour désigner une défaillance de cette faculté.

Une telle transposition a pour effet, on le sait, de modifier quelque peu le sens que comporte le mot dans l'œuvre de Flaubert. (Gautier 2006 : 108, soul. par J. de G.)

Nous ne pouvons pas ignorer ces remaniements théoriques ; par conséquent, il faut repenser l'interprétation traditionnelle du personnage d'Emma, qui évalue négativement son « bovarysme », compris comme « le pouvoir de se concevoir autre » ; d'après de Gautier en 1902, elle n'aurait pas tort dans l'absolu de vouloir évoluer, à savoir, changer de condition et réaliser pleinement l'idée qu'elle a de sa propre valeur, afin d'être satisfaite et épanouie : « De la sorte le Bovarysme est le mode même de la croissance, un mode qui associe le changement avec l'identique dans les proportions qu'il faut pour former une réalité et la développer » (Gautier 2006 : 114). De telles aspirations doivent, donc, garder la mesure (« les proportions ») et deviennent pathologiques, toujours selon de Gautier, en cas d'un désir d'évolution immodéré de l'être, irréalisable dans la réalité : « Se conçoit-il [...] à l'image d'un modèle absolument différent, le voici [...] destiné à périr. Car il va se montrer impuissant à atteindre le modèle qu'il s'est proposé. » (Gautier 2006 : 114). Emma se trouve dans ce cas de figure, elle en est morte. L'exagération est surtout visible, et risible, quand elle touche à l'inessentiel : « Ainsi, lorsque, petite bourgeoise qui se veut grande dame, elle style ainsi qu'une femme de chambre de grande maison la servante de campagne qu'elle a prise à son service » (Gautier 2006 : 13).

En relisant le roman, on est surpris de ne pas retrouver l'Emma Bovary qui correspond aux idées reçues sur ce personnage ; l'interprète de Chabrol, Isabelle Huppert, le confirme dans un entretien avec Patrick Poivre d'Arvor en 1991¹¹. Flaubert montre qu'à force de se vouloir autre, son héroïne a déjà fait du chemin, à commencer par sa belle éducation de fille de bonne famille acquise chez les Ursulines : « Le pharmacien disait : – C'est une femme de grands moyens et qui ne serait pas déplacée dans une sous-préfecture. » (Flaubert 1986, 172). Pas moins de trois aristocrates du roman la trouvent attrayante et au-dessus de sa condition. Lorsqu'il aperçoit Emma dans le jardinet du couple, le marquis d'Andervilliers constate que son salut ne trahit pas des origines paysannes¹² et décide de l'inviter au bal avec l'aristocratie locale. C'est comme un rite de passage, qu'elle réussit, au château de la Vaubyessard, Emma est invitée à danser par un séduisant vicomte. Premier amant d'Emma, Rodolphe¹³ conclut dès sa rencontre avec le couple, que cette union ne peut pas être heureuse, parce que Charles ne la mérite pas :

¹¹ Patrick Poivre d'Arvor : « – L'histoire n'a retenu, au fond, du 'bovarysme' entre guillemets, qu'une espèce d'ennui que l'on trimbale avec soi, une espèce de nostalgie permanente, d'alanguissement... c'est assez curieux, ce n'est pas dans le livre et c'est [...] dans la légende.

[Isabelle Huppert] – Tout à fait, moi c'est ça qui m'a beaucoup frappé quand j'ai lu le livre, [...] j'ai trouvé que le livre ne correspondait pas du tout à la mémoire qu'on en avait. Ce que vous disiez... c'est un personnage amoureux, passionnel, assez méchant, très violente [sic], qui peut être assez perverse, mais ce n'est pas, en tout cas, pas du tout la représentation qu'on en a, comme ça, languie et mélancolique. » (Huppert 2008, 1'53", tr. B. T.)

¹² « M. le Marquis [...] aperçut Emma, trouva qu'elle avait une jolie taille et qu'elle ne saluait point en paysanne ; si bien qu'on ne crut pas au château outrepasser les bornes de la condescendance, ni, d'autre part, commettre une maladresse en invitant le jeune ménage. » (Flaubert 1986, 106)

¹³ Âgé de trente-quatre ans dans le roman, Rodolphe est incarné par Christophe Malavoy, qui en a trente-neuf au moment du tournage.

- De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la tournure comme une Parisienne. D’où diable sort-elle ? Où donc l’a-t-il trouvée, ce gros garçon-là ? [...]
- Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours. [...] Pauvre petite femme ! (Flaubert 1986, 196)

Effectivement, Emma et Charles forment un couple dépareillé. Débarrassé de l’épisode du couvent, des lectures romanesques qui expliqueraient un « bovarysme » mal compris, Chabrol ancre l’insatisfaction de son héroïne dans le quotidien, de sorte que le film défend la cause de la femme réellement mal mariée et lui donne raison de vouloir s’en échapper. La lente transformation d’Emma traverse au moins trois phases durant environ huit ans de vie conjugale, marquées par son apparence vestimentaire : dans le roman, c’est une « robe de mérinos bleu garnie de trois volants » (Flaubert 1986, 73) que porte la paysanne, « une robe de soie bleue à quatre falbalas » (Flaubert 1986, 289) que porte la bourgeoise pour aller à l’opéra, l’amante se vêtit de noir pour galoper à côté de Rodolphe ; le film respecte le symbolisme des tissus et des couleurs, Emma se métamorphose sous les yeux des spectateurs. Isabelle Huppert l’incarne en rehaussant son éclat et sa force. Devant la caméra bienveillante de Chabrol, elle vaque aux occupations d’une bourgeoise oisive (lecture, tapisserie, piano). « Il fait d’Emma l’exemple type de la condition des femmes au XIX^e siècle. » (Baron 2008, 90). Mais, quelles que soient les apparences, pour lesquelles elle se ruine auprès de l’usurier local, Lheureux, elle ne peut pas dépasser un certain seuil de promotion sociale, de façon que toute sa force morale et physique l’entraîne à sa perte. C’est, en revanche, une « impuissance » à convaincre qui la caractérise, pour revenir à Jules de Gaultier, un manque de pouvoir personnel : la preuve en est que ses deux amants l’abandonnent. Elle a un problème de mesure aux conséquences tragiques, parce que le fait de présumer de ses forces la tient en dehors de la réalité : « Acculée à l’aveu, Emma préfère le suicide : elle paye de sa vie [...] cette présomption d’idéologue d’avoir tenté d’asservir le réel à l’imaginaire » (Gaultier 2006, 15).

6. CONCLUSION

L’adaptation de *Madame Bovary* par Chabrol a une réception mitigée, la critique, les universitaires et le public lui reprochent la même chose, sa profonde révérence au texte de Flaubert. L’idée qu’une œuvre cinématographique se doit d’être autonome s’est imposée depuis le concept de caméra-stylo, développé en 1948 par Alexandre Astruc. Aussi, est-il nécessaire de se défaire d’une terminologie contestable, présente dans la théorie de l’adaptation depuis qu’André Bazin a emprunté, à la même époque, l’opposition pérenne fidélité/trahison à la théorie de la traduction. Bien qu’il ait visé de la sorte des équivalences au moyen d’un langage cinématographique, c’est très souvent mal compris, d’une part, et de l’autre en désaccord depuis le début avec l’émergence de la notion d’auteur de film : un traducteur n’a pas le droit de produire une œuvre originale à partir du texte-source, ce qui est, en revanche, exigé d’un réalisateur depuis la Nouvelle Vague et la politique des auteurs de François Truffaut. Quand bien même un réalisateur souhaiterait rester fidèle à la lettre du texte et prêter sa caméra à l’écrivain, nous partageons l’avis de ceux qui, comme Alexie Tcheuyap, estiment que la « fidélité » totale d’une adaptation à l’hypotexte – revendiquée par Chabrol pour son adaptation de *Madame Bovary* – relèverait du mythe. Effectivement, nous avons montré dans ce travail, avec plusieurs types d’exemples, qu’une étude comparative plus poussée des deux œuvres révèle régulièrement des variantes, intentionnelles ou pas, car

la transposition à l'identique de la littérature à l'écran atteint rapidement ses limites, de sorte que la recherche de la « fidélité » s'avère souvent illusoire. Flaubert explique ainsi son refus d'illustration, que l'on peut appliquer au cinéma : « Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité [...]. Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. » (Flaubert 1963, 223). Selon ses propres dires, Chabrol a réalisé *Madame Bovary* quand il a trouvé la comédienne pour l'incarner. Il va sans dire que c'est seulement sa propre vision du personnage, dont il a renouvelé l'interprétation au point qu'on la déclare féministe ; en fait, en revisitant Jules de Gaultier, nous montrons qu'elle correspond à sa nouvelle définition du « bovarysme », de 1902. Cela dit, ceux qui ne trouvent pas Isabelle Huppert suffisamment étourdie, n'ont qu'à la comparer à l'homme énergique et ambitieux que Baudelaire perçoit en Emma : « Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin. » (Baudelaire 1869, 415). En un mot, face au champ des possibles qu'engendre un grand texte classique, le mieux que puisse faire un réalisateur/adaptateur, c'est de faire des choix tout en restant fidèle à lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

- Aubert, Jean-Paul. 2011. « L'empreinte de la littérature dans le cinéma de l'École de Barcelone ». *Babel*, n° 24. <https://doi.org/10.4000/babel.186>
- Augé, Marc. 2012. « Emma, c'est nous ». *L'Homme*, n°s 203–204 (3-4), 613–623.
- Baron, Anne-Marie. 2009. « Charles et ses images ». *Flaubert. Revue critique et génétique* [Online], Traductions/Adaptations. <http://journals.openedition.org/flaubert/628>
- Baron, Anne-Marie. 2008. *Romans français du XIX^e siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*. « Cahiers romantiques » n° 14. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Baudelaire, Charles. 1869. « Madame Bovary ». In *L'art romantique*, 407–422. Paris : Michel Lévy Frères.
- Bazin, André A. 1957. « Film et roman (Le point de vue du critique André Bazin) ». *Séquences*, n° 8 (février) : 45–46. <https://id.erudit.org/iderudit/52322ac>
- Brix, Michel. 2003. « Mal du siècle et bovarysme ». In *La vie romantique : hommage à Loïc Chotard*, (éd.) André Guyaux, Sophie Vanden Abeele, Sophie Marchal. Presses Paris Sorbonne, 92–106.
- Chabrol, Claude. 2008. *Madame Bovary* [DVD du film 16/9]. Paris : MK2 éditions.
- Chabrol, Claude. 1991. « Un scénario sous influence » [Entretien avec Pierre-Marc de Biasi]. In *Autour d'Emma*, « Madame Bovary », un film de Claude Chabrol, 23–108. Paris : Hatier.
- Chase, Donald 1991. « A Day in the Country ». *Film Comment* 27, n° 6 (novembre-décembre), 7–14.
- Czyba, Lucette. 1983. *La Femme dans les romans de Flaubert*. Lyon : Presses de l'Université de Lyon.
- Donaldson-Evans, Mary. 2009. *Madame Bovary at the Movies Adaptation, Ideology, Context*. Amsterdam, New York : Éditions Rodopi.
- Dupray, Fabienne. 2007. « Madame Bovary et les juges. Enjeux d'un procès littéraire ». In *Histoire de la justice* 1, n° 17 : 227–245. <https://doi.org/10.3917/rhj.017.0227>
- Flaubert, Gustave. 1986. *Madame Bovary*. Paris : GF Flammarion.
- Flaubert, Gustave. 1963. *Extrait de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*. Prés. de Geneviève Bollème. Paris : Seuil.
- Fossey, Jean-Marie. 2014. « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique ». *La clinique lacanienne*, « Folies du désir » 1, n° 25, 99–110. <https://doi.org/10.3917/cla.025.0099>
- Gaultier, Jules de. 2006. *Le bovarysme, suivi d'une étude de Per Buvik, le principe bovaryque*. Paris : Presses Paris Sorbonne.
- Gothot-Mersch, Claudine. 1971. « Le point de vue dans Madame Bovary ». In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 23 (Mai), 243–259. <https://doi.org/10.3406/caief.1971.986>
- Huppert, Isabelle. 2008. « Entretien avec Patrick Poivre d'Arvor (1991) ». In Claude Chabrol. *Madame Bovary* [DVD du film 16/9], « Compléments ». Paris : MK2 éditions.
- Jost, François. 2011. « La transfiguration du bal ». *Babel*, n° 24. <https://doi.org/10.4000/babel.186>

- Kuhnle, Till R. 2011. « Bovarysme et snobisme, deux symptômes de la nervosité des nations. Étude de cas : *Der Mann ohne Eigenschaften* ». *Germanica*, n° 49. <https://doi.org/10.4000/germanica.1370>
- Martinez, Michel. 1993. « Une chronologie impossible : Charles Bovary entre deux âges ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 93 n° 2 (Mars-Avril), 244–247. <http://www.jstor.org/stable/40530852>
- Marzel, Shoshana-Rose. 2013. « Faire feu de tout bois ». *Bulletin du CRFJ* [En ligne], n° 24. <http://journals.openedition.org/bcrfj/7110>
- Saint-Gelais, Richard. 2011. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.
- Sivan, Pierre. 2009. « Besoin d'auteur ? ». In *Film et texte : une didactique à inventer*. (Le français aujourd'hui, n° 165), 39–47. Paris : Armand Colin.
- Tcheuyap, Alexie. 2001. « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques ». *Protée*, n° 29 (3), 87–96. <https://doi.org/10.7202/030640ar>

GOSPOĐA BOVARI KLODA ŠABROLA I MIT O „VERNOJ” FILMSKOJ ADAPTACIJI

Od svog objavljivanja 1857. godine, Gospođa Bovari Gistava Flobera nikada nije prestala da bude predmet književnih i kinematografskih prerada. Od dvadesetak njenih filmskih i televizijskih adaptacija, najpoznatije su Renoarova (1933), Minelijeva (1949), Sokurovljeva (1989) i Šabrolova (1991). Šabrolov film je veoma često kritikovan zbog navodno pobožne doslednosti izvornom tekstu; on se vrlo često poredi sa ostvarenjima Renoara i Minelija, retko sa drugim adaptacijama, recimo, sa vrlo slobodnom, mističnom transpozicijom Floberovog romana na Kavkaz, koju potpisuje Sokurov. Ovaj rad argumentovano preispituje Šabrolovo delo, menjajući tačku gledišta: ne slažući se sa tvrdnjama da je njegova adaptacija Gospođe Bovari apsolutno verna, polazimo od principa da je takav stepen „vernosti” filmske adaptacije jednog romana samo mit (Aleksi Čajap), s obzirom na neizbežan jaz između dva različita medija, zbog čega je i najdoslednija ekranizacija oblik originalnog filmskog stvaralaštva. U poslednjem delu rada vraćamo se konceptu „bovarizma”, koji je sâm Žil de Gotje preformulisao 1902. godine, omogućivši da se Ema Bovari sagleda iz sasvim novog ugla, u potpunom skladu sa šabrolovskim osobenim tumačenjem slavnog lika.

Ključne reči: Gospođa Bovari, filmska adaptacija, Gistav Flober, Klod Šabrol

MADAME BOVARY BY CLAUDE CHABROL AND THE MYTH OF “FAITHFUL” FILM ADAPTATION

Since its publication in 1857, Gustave Flaubert's Madame Bovary has never ceased to be the subject of literary and film adaptations. Out of twenty or so film and television adaptations, the most famous are by Renoir (1933), Minelli (1949), Sokourov (1989) and Chabrol (1991). Chabrol's film has been often criticized for its allegedly pious consistency with the original text. It is often compared to the works of Renoir and Minelli, but rarely to other adaptations, such as the adaptation by Sokurov, a free and mystical transposition of Flaubert's novel in the Caucasus. In this paper, we explore Chabrol's work, changing the point of view by disagreeing with the claim that his adaptation of Madame Bovary is faithful. We start from the principle that such a degree of “fidelity” in a film adaptation of a novel is just a myth (Alexie Tcheuyap), given the inevitable gap between the two media; this makes the most consistent film adaptation a form of original filmmaking. In the last part of the paper, we return to the concept of “bovarysme”, which Jules de Gaultier reformulated in 1902, allowing Emma Bovary to be viewed from a completely new angle, in accordance with Chabrol's special interpretation of the famous character.

Key words: Madame Bovary, film adaptation, Gustave Flaubert, Claude Chabrol

EL PANOPTISMO COMO MEDIO DE CONTROL EN LAS NOVELAS *MADAME BOVARY* DE GUSTAVE FLAUBERT Y *LA REGENTA* DE LEOPOLDO ALAS «CLARÍN»

UDC 821.133.1.09-31 Flaubert G.

821.134.2.09-31 Alas L.

Vladimir Karanović¹, Mirjana Sekulić²

¹Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Belgrado, Serbia

²Universidad de Kragujevac, Facultad de Filología y Artes, Kragujevac, Serbia

Resumen. *Partiendo de los postulados de Michel Foucault, expuestos en sus estudios Vigilar y castigar (1975) e Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber (1976), y de la imagen de la mujer en la sociedad burguesa de la segunda mitad del siglo XIX, los autores del artículo en dos novelas representativas del realismo europeo – Madame Bovary (1857) de Gustave Flaubert y La Regenta (1884–1885) de Leopoldo Alas «Clarín» – analizan el discurso literario de la vigilancia, el panoptismo, la disciplina social y la (im)posibilidad femenina de satisfacer sus impulsos y deseos, de conseguir la integridad personal y la libertad deseada. El análisis comparativo de las novelas clásicas del Realismo francés y español posibilita la revelación de diferentes perspectivas ideológicas o intelectuales de los novelistas sobre el asunto y la descripción del proceso de la lucha simbólica femenina contra la opresión y por los derechos individuales.*

Palabras clave: *novelas del Realismo francés y español, Madame Bovary, La Regenta, estudios literarios comparativos, panoptismo*

1. INTRODUCCIÓN

Michel Foucault (1926–1984) en su obra *Vigilar y castigar – Nacimiento de la prisión* (1975) ha analizado el concepto del control, vigilancia y las medidas disciplinarias en los tiempos de las enfermedades contagiosas, especialmente de la peste en la Europa de los siglos pasados. Durante las epidemias nace poco a poco el concepto y la filosofía del panoptismo como medio de control de los cuerpos, de la sanidad o el vitalismo colectivo, tan imprescindible en la vida urbana. Nace la necesidad de detectar, aislar o excluir a todos

Submitted November 3, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Vladimir Karanović
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología
E-mail: vkaranovic@gmail.com

los individuos que pudieran perjudicar a la colectividad o representar un potencial peligro al sistema establecido, en sentido social, político, moral, etc. Precisamente el siglo XIX corresponde a una nueva fase en el desarrollo de la idea del panoptismo, como medio de individualizar a los excluidos, vigilados o finalmente corregidos bajo el poder especializado e institucional: mediante el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de una educación rígida y vigilada, etc. (Foucault 2018, 228–231). Este modelo se utiliza especialmente desde el siglo XIX al desarrollarse las sociedades burguesas europeas. Una vigilancia permanente y total sirve para corregir al individuo, consciente de su estatus de vigilado y objeto del posible castigo si no obedece las normas establecidas. El concepto foucaultiano del panoptismo se basa en la construcción arquitectónica ideal para este proceso – el Panóptico de Jeremy Bentham, el esbozo de una prisión con celdas individuales en forma circular que impiden el contacto de los encarcelados, y con una torre en el centro para los vigilantes como el punto que posibilita la perfecta visibilidad de cada celda particular. El proceso de vigilancia es latente pero el efecto del control y manejo de la conducta permanecen en la conciencia de los prisioneros como un mecanismo que garantiza el funcionamiento automático del poder (Karanović 2020, 54). También, en su influyente estudio sobre la sexualidad y la represión titulado *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber* (1976), Foucault (2016, 48–49) afirma que en la sociedad burguesa de la segunda mitad del siglo XIX existe un ambiente de ascendiente perversión relacionada con los papeles en el acto coital y el poder, la dominación sobre el cuerpo y el ser humano. Además, el discurso literario decimonónico condicionó el ámbito del sexo y la sexualidad como objetos o temas destinados a la exploración. Dentro del discurso sobre el sexo y la sexualidad en el siglo XIX se dibujan cuatro figuras u objetos de saber: la mujer histérica, el niño masturbador, la pareja malthusiana, el adulto perverso; cada una tiene su importancia en el discurso del poder y orden social de la sociedad burguesa europea (Foucault 2016, 111). Foucault en este texto analiza la llamada “hipótesis sobre la subversión”: la opinión generalmente aceptada es que el sexo, en las primeras etapas del desarrollo del pensamiento social, sobre todo en el siglo XIX, había sido sometido a la represión y los intelectuales de la segunda mitad del siglo tenían que luchar por su liberación. Además, durante este periodo surgen diferentes cambios sistemáticos en la percepción del sexo y la sexualidad, que se convierten en el centro de los discursos relacionados con diversas instituciones y actividades sociales y culturales – desde la iglesia, aparato administrativo, sistema educativo, hasta la cultura, arte y especialmente la literatura de la época realista (Culler 1997, 6). Esos discursos sobre la sexualidad en la sociedad burguesa europea disponen de una capacidad de vigilar, controlar, dirigir y corregir las prácticas o el comportamiento humano, según las reglas o preceptos preestablecidos para el funcionamiento del sistema social. Los novelistas europeos de la segunda mitad del siglo XIX se hacen eco de la percepción social de lo femenino y la feminidad, de la equivalencia entre feminidad y pasividad en su discurso narrativo. De ese modo forman parte de un discurso más amplio, social e histórico, cuya base se encuentra en la ideología burguesa y la sumisión femenina voluntaria dentro del sistema vigente (Núñez Puente 2001, 114).

En la segunda mitad del siglo XIX, o sea en la época del Realismo literario, muchas novelas del llamado “género de adulterio” llevan como título el nombre o la función de la protagonista (*La Regenta, Pepita Jiménez, Juanita la Larga, Doña Perfecta, Fortunata y Jacinta, Tristana, Ana Karénina, Madame Bovary*, etc.) (Bobes Naves 2002, 79). Este hecho no refleja la importancia e influencia de la mujer en la sociedad burguesa; ella es valorada según su condición social y estado de casada y el nombre y renombre del marido

es su aval social. La imagen de la mujer en las novelas realistas escritas por hombres corresponde a la idea que los hombres tienen de la mujer y suele basarse en las representaciones estereotipadas de los “tipos femeninos” (“ángel del hogar”, “perfecta casada”, “mater dolorosa”, etc.) (Bobes Naves 2002, 85–86). Sin embargo, de vez en cuando aparece una obra literaria cuyo imaginario femenino es creado en conformidad con el modelo de contrapunto, como reflejo de la ideología liberal del escritor o como mero experimento literario, para provocar reacción del público o fomentar el impacto y el interés entre los lectores.

Partiendo de los conceptos teóricos de Michel Foucault sobre el dominio sexual, la sexualidad como un acto de control, la existencia vigilada y el encarcelamiento (simbólico o real) y sus funciones sociales y personales, nuestro objetivo es mostrar el ambiente panóptico y represivo, presente en dos novelas representativas del realismo literario: *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert (1821–1880) y *La Regenta* (1884–1885) de Leopoldo Alas «Clarín» (1852–1901). El análisis comparativo de las novelas clásicas del Realismo español y francés no solo permite la revelación de diferentes perspectivas ideológicas o intelectuales de los autores sobre el asunto, sino la descripción del proceso de la lucha femenina contra la opresión y por obtener los derechos individuales. En este sentido, de gran interés puede ser el tema del adulterio, especialmente vigente en las novelas realistas de la segunda mitad del siglo XIX. Según las palabras de Marisa Sotelo Vázquez (2011, 497), “el adulterio es tema recurrente, indudablemente porque, además del atractivo que el triángulo amoroso había presentado para la novela en todos los tiempos, se había convertido en un problema de difícil solución en la sociedad burguesa de la época.” Sin embargo, no siempre se le da el mismo tratamiento literario, que suele depender de la posición ideológica del autor ante el problema designado.

2. EL BOVARISMO VIGILADO EN *MADAME BOVARY*

La novela *Madame Bovary* es la historia de una mujer de provincias, malcasada, cuyo itinerario sentimental va desde el idealismo irracional, pasando por la tentación extraconyugal y el adulterio hasta el suicidio final. Es un drama de amor, de la desilusión, de la deuda, de la agonía y de la muerte, situado en un pueblo francés (Tôtes y Yonville) cuyo espacio está marcado por la mediocridad y el tiempo por el tedio provinciano (Bravo Castillo 2010, 414). La novela no dispone de muchos sucesos ni de una trama muy estructurada, pero sí de un dramatismo latente y estático, porque el centro de la novela está formado por descripciones. Los personajes de Flaubert no saben o no pueden expresarse de manera adecuada y explícita, así que hablan sus miradas, su silencio o una gama de gestos (Konstantinović 1981, 64). Y no sólo eso, precisamente en ausencia de palabras y expresiones verbales de vez en cuando la novela se convierte en un espacio panóptico, vigilado y analizado por el narrador y autor, cuya ideología cerrará el círculo del “crimen” y el “castigo” al final de la obra¹. Sin embargo, el ambiente panóptico no es tan obvio y explícito, y la trama novelesca consiste tanto en la descripción de un proceso de alienación femenina del mundo real y del consecuente adulterio efectuado por la protagonista como en la crítica del fatal abismo que existe entre idealismo y realidad o entre deseo y cumplimento.

¹ El análisis estrictamente narratológico de la concepción del panoptismo podría ser de interés para los autores y efectuarse en los futuros artículos de hispanistas, romanistas o comparatistas, pero sale del marco temático y analítico de este artículo.

La protagonista, Emma Bovary, comparte muchas características con otras heroínas de la novela realista de la segunda mitad del siglo XIX, pero la más importante será el rechazo del orden tradicional, que comprende una subversión de los valores de la sociedad burguesa en pro de su singularidad y libertad, en pro de la búsqueda del placer, terrible y patética que solo se sacia consigo misma (Préneron Vinche 1996, 118). Con esta novela aparece el concepto original denominado *el bovarismo* (*le bovarysme*), en cuya definición se han esforzado muchos estudiosos, contemplando y analizando el fenómeno desde diversos puntos de vista. En un intento de delimitar el concepto nos referimos a una de las posibles explicaciones, según la que el bovarismo

consiste en no asumir la propia realidad; el individuo que lo sufre se niega a ver el mundo tal cual es y trata de trasladar a éste su ficción, en un deseo de evadirse de la rutina cotidiana que lo oprime y limita sus aspiraciones. (...) Corolario inevitable es la ruptura con los tópicos comúnmente aceptados, ante lo cual se llega a una fatalidad ineludible, pues la sociedad castiga cualquier transgresión de los moldes establecidos. (Cruz Toledano García 1987, 781)

Además, el bovarismo aparece en los manuales psicológicos y psiquiátricos como el desorden de la imaginación y de las capacidades perceptivas, aunque se relaciona con el rechazo de las circunstancias vitales, profunda insatisfacción con la realidad, estados de neurosis o condiciones histéricas (Heath 1992, 140).

Emma es una mujer extraordinaria según los criterios de su época y un personaje único en la literatura universal. Desde el principio de la novela somos testigos de sus numerosos caprichos que deberían ser cumplidos, siendo los personajes masculinos objeto de su juego de dominación y permanente vigilancia en función de establecer el control sobre la situación o satisfacer sus impulsos. Si partimos del concepto del panoptismo y vigilancia, está claro que la obra no cumple con las condiciones de explotar unas miradas y vistas panorámicas, cuya presencia esporádica resulta reservada exclusivamente para el mundo de la naturaleza y espacio rural del ambiente novelesco. Sin embargo, fuera de cualquier concepción esperada y las costumbres de la época (concepción basada en la sumisión femenina y dominación masculina en conformidad con la ideología social burguesa vigente), inesperadamente destacan las descripciones de la dominación, vigilancia y control que expresa precisamente la protagonista hacia los personajes masculinos de su alrededor: Charles Bovary, León Dupuis y Rodolphe Boulanger.

Emma comunica con su marido Charles expresando sus sentimientos con gestos, miradas, palabras que sirven como correctivo si el pobre hombre no cumple con sus expectativas de realizar algún plan u orden. En su relación inicialmente convencional, llena de bondad y comprensión básica, Emma se convierte en una *maitresse* o dominatrix mental, mujer agresiva e histérica, que no puede canalizar o anular su ira y aversión hacia los actos de su marido. Uno de los ejemplos más representativos sería el fallo en el tratamiento médico de la pierna de Hippolyte:

Emma estaba sentada frente a su marido y no apartaba los ojos de él. No compartía su humillación, pero sentía otra muy distinta: la de haberse imaginado que un hombre como aquél pudiera valer para algo, como si no se hubiera ya percatado veinte veces de su mediocridad.

Charles empezó a pasearse de un extremo a otro de la estancia, y el parquet crujía bajo sus botas.

– ¡Siéntate! – le dijo ella. ¡Me estás poniendo los nervios de punta!

Y él se volvió a sentar.² (Flaubert 2010, 267)

² Emma, en face de lui, le regardait; elle ne partageait pas son humiliation, elle en éprouvait une autre: c'était de s'être imaginé qu'un pareil homme pût valoir quelque chose, comme si vingt fois déjà elle n'avait pas suffisamment aperçu sa médiocrité.

Parece que en este episodio llega al paroxismo el desprecio que Emma guarda hacia Charles, no sólo como hombre sino como médico y profesional. Sin embargo, en la relación con su marido Emma expresa todas sus frustraciones con la sociedad burguesa que la limita en cada esfera. Así, Charles se convierte en el símbolo de la sociedad francesa, cuyo papel está determinado por la tradición y no por sus competencias y capacidades para hacerla feliz. Emma le trata como a un títere, objeto o como medio para conseguir sus intenciones y cumplir con sus planes de ganar prestigio y reconocimiento social dentro del sistema establecido.

La situación se complica con sus dos amantes, puesto que el juego de dominación abarca todo un proceso de coquetería, seducción, contando siempre con el bagaje que trae consigo la concepción o función de cada personaje en la trama novelesca. Es muy importante destacar que dentro de la concepción panóptica en la novela tiene un papel importantísimo la ventana – espacio simbólico y adecuado que posibilita y otorga el poder sobre los vigilados. Es el eje de la vigilancia, espacio hacia el mundo exterior, territorio del saber, de ser visto o simplemente herramienta para mostrarse o esconderse de la vigilancia y vista ajenas. Un buen ejemplo es la despedida de León, preparado para marcharse a Ruan (Rouen) para seguir sus estudios, que saliendo de la residencia Bovary fue el objeto de la mirada vigilante de Emma, escondida detrás de las cortinas:

Después abrió la mano y sus ojos volvieron a encontrarse. León, por fin, desapareció. Cuando llegó a la altura del mercado, se detuvo un instante y se ocultó detrás de un pilar para contemplar por última vez aquella casa blanca con sus cuatro celosías verdes. Se le antojó percibir una sombra en la alcoba, detrás de la ventana; pero la cortina, desprendiéndose del alzapuño como por ensalmo, desplegó lentamente sus largos pliegos oblicuos, y cayendo de pronto sobre el cristal, se quedó allí, rígida e inmóvil, como una pared de yeso. León echó a correr.³ (Flaubert 2010, 197–198)

Después, en la segunda parte de su relación adúltera, ahora consumada y con elementos concretos de carnalidad y actos sexuales, León se entrega hasta cierto grado a la influencia dominante de Emma y su papel de mujer enamorada que suele marcar su territorio, tratando a su hombre como objeto o como propiedad personal:

Bien es verdad que Emma, por su parte, en ningún momento dejaba de prodigarle toda clase de atenciones, desde primores gastronómicos hasta coqueterías de atuendo y miradas voluptuosas. Ocultas en el escote, traía de Yonville rosas, y al llegar se las lanzaba a la cara; se preocupaba por su salud; le daba consejos acerca de cómo comportarse; y, a fin de retenerle más y más, esperando que el cielo tal vez intercediera, le colgó al cuello una medalla de la Virgen. Se informaba, como una madre virtuosa, de las compañías que frecuentaba, y le decía:
– ¡No te relaciones con esa gente! ¡No salgas con ellos! ¡Piensa sólo en nosotros! ¡Quiéreme!⁴ (Flaubert 2010, 375)

Charles se promenait de long en large, dans la chambre. Ses bottes craquaient sur le parquet.

— Assieds-toi, dit-elle, tu m'agaces!

Il se rassit. (Flaubert 2004).

³ Puis il ouvrit la main; leurs yeux se rencontrèrent encore, et il disparut.

Quand il fut sous les halles, il s'arrêta, et il se cacha derrière un pilier, afin de contempler une dernière fois cette maison blanche avec ses quatre jalousies vertes. Il crut voir une ombre derrière la fenêtre, dans la chambre; mais le rideau, se décrochant de la patère comme si personne n'y touchait, remua lentement ses longs plis obliques, qui d'un seul bond s'étalèrent tous, et il resta droit, plus immobile qu'un mur de plâtre. Léon se mit à courir. (Flaubert 2004).

⁴ Elle ne manquait point, il est vrai, de lui prodiguer toute sorte d'attentions, depuis les recherches de table jusqu'aux coquetteries du costume et aux langueurs du regard. Elle apportait d'Yonville des roses dans son sein, qu'elle lui jetait à la figure, montrait des inquiétudes pour sa santé, lui donnait des conseils sur sa conduite; et,

Sin embargo, el dominado y controlado saldrá de la jaula imaginaria hecha por Emma, dejándola sola y desamparada, sin ninguna influencia sobre él en el momento más importante: la ayuda monetaria que le pide.

Parece que el único hombre que se quedó fuera de su alcance y dominación fue Rodolphe, desde el principio de su relación consciente de su papel de amante temporal, mero hombre libidinoso, aunque un buen material para el rol de master-dominador. Él es el único hombre que maneja con perfección el cumplimiento de sus deseos y necesidades carnales, y que, desde el principio, domina la escena en su relación con Emma, la domestica y la trata como a una mujer cualquiera, típica, carente de cualquier característica extraordinaria; su arma es la belleza viril y las palabras convincentes, que le otorgan el aspecto de un típico donjuán.

Para humillar completamente a Charles, Flaubert nos describe una de las escenas que cierran la novela, cuando el viudo y Rodolphe toman una cerveza después de la muerte de Emma:

Ambos palidecieron al verse. Rodolphe, que se había limitado a enviar su tarjeta a modo de pésame, tan sólo fue capaz de balbucir algunas excusas al principio, pero luego se fue envalentonando y llevó su aplomo – sucedía esto en agosto y hacía mucho calor – al extremo de invitarle a tomar una botella de cerveza en la taberna.

Acodado frente al médico, Rodolphe mordisqueaba su puro sin dejar de hablar, en tanto que Charles se perdía en ensoñaciones ante aquel rostro que ella había amado. Mirándolo se le antojaba descubrir en él algo de Emma. Era algo realmente fascinante. Hubiera querido ser aquel hombre.

El otro seguía hablando de agricultura, de ganado, de abonos, rellenando con frases banales todos los intersticios por donde pudiera infiltrarse cualquier alusión al pasado. Charles, sin embargo, apenas si le escuchaba; Rodolphe se daba cuenta de ello y seguía en la movilidad de su faz el tránsito de los recuerdos evocados. Paulatinamente el médico iba enrojeciendo, las aletas de la nariz le palpitaban raudas, le temblaban los labios; hubo incluso un instante en que Charles, presa de un sombrío furor, clavó sus ojos de tal manera en Rodolphe, que éste, interrumpiéndose de pronto, se sintió invadido por una especie de espanto. Pero no tardó en reaparecer en su rostro la misma fúnebre lassitud de antes.

– No le guardo rencor – dijo.

Rodolphe había enmudecido, y Charles, con la cabeza entre las manos, repitió con voz apagada y con el acento resignado de los dolores infinitos:

– No, de verdad, no le guardo rencor.

E incluso añadió una frase sublime, la única que pronunciara en toda su vida:

– ¡Fue culpa de la fatalidad!

Rodolphe, que había conducido esta fatalidad, encontró aquel comentario excesivamente benigno para un hombre en su situación, incluso cómico y un tanto vil.⁵ (Flaubert 2010, 446–447)

afin de le retenir davantage, espérant que le ciel peut-être s'en mêlerait, elle lui passa autour du cou une médaille de la Vierge. Elle s'informait, comme une mère vertueuse, de ses camarades. Elle lui disait:

— Ne les vois pas, ne sors pas, ne pense qu'à nous; aime-moi! (Flaubert 2004).

⁵ Ils pâlirent en s'apercevant. Rodolphe, qui avait seulement envoyé sa carte, balbutia d'abord quelques excuses, puis s'enhardit et même poussa l'aplomb (il faisait très chaud, on était au mois d'août), jusqu'à l'inviter à prendre une bouteille de bière au cabaret.

Accoudé en face de lui, il mâchait son cigare tout en causant, et Charles se perdait en rêveries devant cette figure qu'elle avait aimée. Il lui semblait revoir quelque chose d'elle. C'était un émerveillement. Il aurait voulu être cet homme.

L'autre continuait à parler culture, bestiaux, engrais, bouchant avec des phrases banales tous les interstices où pouvait se glisser une allusion. Charles ne l'écoutait pas; Rodolphe s'en apercevait, et il suivait sur la mobilité de sa figure le passage des souvenirs. Elle s'empourrait peu à peu, les narines battaient vite, les lèvres frémissaient; il y eut même un instant où Charles, plein d'une fureur sombre, fixa ses yeux contre Rodolphe qui, dans une sorte d'effroi, s'intérompit. Mais bientôt la même lassitude funèbre réapparut sur son visage.

— Je ne vous en veux pas, dit-il.

Rodolphe était resté muet. Et Charles, la tête dans ses deux mains, reprit d'une voix éteinte et avec l'accent résigné des douleurs infinies:

Esta escena está cargada de gestos simbólicos, en la que llega al límite el estado sumiso y pasivo que sufre Charles desde el principio de la trama novelesca: ni siquiera puede enfrentarse al ex amante de su difunta esposa sino acepta la invitación, prácticamente de cortesía, de charlar y beber con él. Durante la escena el marido cornudo de antaño desea proyectarse en Rodolphe, queriendo ser él, tomar otra identidad, más fuerte o por lo menos más viril, masculina. Ni su mirada ni un gesto de ira temporal del viudo asustan a Rodolphe, a quien se le perdona todo con una constatación de que el destino y la fatalidad tienen culpa de la situación. Este acto fue el último clavo en el ataúd de la casi inexistente autoestima de Charles, que merece sólo el desprecio del otro. Una vez más, Rodolphe consigue dominar la situación y finalmente escapar al castigo poético o por lo menos simbólico.

Según la interpretación de Paula Préneron Vinche (1996, 217–218), Flaubert en esta novela refleja el grado de locura de un mundo sin Dios, o el desenfreno de un mundo en el que reina la perversidad. El imaginario flaubertiano ofrece una gama de perversidad humana en plena acción, pero sin comentario, sin valoración, como mero hecho y estado constatado y el ser humano o cierto personaje está bien vigilado por un ojo panóptico, aunque sin capacidad de ejecución en el sentido más general de la palabra. ¿Quién es el objeto de la mirada? y ¿quién sufre una constante vigilancia y con qué intención? son cuestiones elementales para el marco temático que tratamos. Según la teoría flaubertiana de la impersonalidad y objetividad narrativa resulta difícil detectar esos elementos en la propia voz del narrador; de ahí el perspectivismo y estado de actuación en ese asunto concedidos a la protagonista. Emma Bovary parece una mujer valiente, consciente de sus deseos, y el cumplimiento de sus necesidades se convierte en un imperativo innegociable dentro de su trama vital. De ahí su rechazo de la tradición familiar, funciones de género en la sociedad burguesa, cumplimiento formal de la maternidad, el escapismo sentimental, el adulterio como forma del comportamiento inaceptable, etc. El foco de la trama novelesca está en la relación de la protagonista con tres hombres cruciales y la gradación (descendiente) del juego de dominación y vigilancia realizado por una mujer. Sin embargo, siendo el rasgo común de la mayoría de las novelas realistas europeas, en este caso también la sociedad burguesa tiene la última palabra, controla y vigila la situación así que la muerte de la protagonista, después de las batallas perdidas en todos los campos, confirma la presencia de un ojo panóptico que tiene la función de constatar la situación, describir las consecuencias de los actos inadecuados y tal vez domesticar al lector peligrosamente aficionado a la concepción del bovarismo como algo curable o socialmente aceptable.

Creemos que en esta obra se lleva hasta el límite el ideario estético y artístico de Flaubert, estando la novela y su contenido al servicio de la belleza y forma apropiada, cargada de un potencial artístico que disminuye otros aspectos de la obra. De ahí el escaso ideario explícito referente a los peligros que corre la sociedad burguesa si algún elemento suyo sale del orden establecido. Flaubert, como buen ideólogo del formalismo, dice mucho no explicando o elaborando algunos fenómenos con palabras, sino con los resultados de la trama o ilustrándolos con el camino que siguen los personajes dentro del proceso narrativo, especialmente la protagonista.

— Non, je ne vous en veux plus!

Il ajouta même un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit:

— C'est la faute de la fatalité!

Rodolphe, qui avait conduit cette fatalité, le trouva bien débonnaire pour un homme dans sa situation, comique même, et un peu vil. (Flaubert 2004).

3. *LA REGENTA* Y EL TEDIO PROVINCIANO

Leopoldo Alas «Clarín» en una de las novelas españolas más importantes del siglo XIX – *La Regenta* (1884–1885) – explota el tema del adulterio femenino para mostrar y analizar el anquilosamiento y el grado de violencia psicológica que puede efectuar la sociedad provinciana española contra una mujer “en falta”. De ahí que varios personajes de la novela, especialmente hombres, asumirán los papeles de cómplices, acusadores o verdugos en el tormentoso proceso de acusación de la protagonista Ana Ozores, hasta anularla como ente provocando así su muerte social (Gil Ambrona 2008, 403). También, cualquier diálogo o disputa sobre *La Regenta* no puede disminuir la importancia del bloque temático que se refiere a la mujer y los problemas ya citados. Consecuentemente, uno de los propósitos principales de la trama novelesca es mostrar “las causas determinantes del adulterio de una mujer fundamentalmente buena y honesta, virtuosa y devota, a la que sus conciudadanos consideran la perfecta casada.” (Vilanova 2001, 62).

La protagonista, Ana Ozores, es presentada en la novela como una auténtica víctima de la mirada y vigilancia, especialmente de la mirada viscosa del hombre (Gullón 2002, 334). Es más, desde la niñez, en los episodios con la institutriz, hasta la edad madura y su relación profesional y platónica con el magistral Fermín de Pas, es objeto de miradas ajenas y potencialmente correctivas. El primer capítulo de la novela ha sido objeto de mayor número de estudios e interpretaciones variadas y diferentes, y tiene como escenario un espacio tan tentativo e interesante para el tema que abordamos. El eje del capítulo es la torre de la catedral, elemento de simetría de la ciudad provinciana de Vetusta (realmente un reflejo de Oviedo), que funciona como aglutinador de miradas y de punto de mira y de partida de todas las vigilancias. Como destaca Cristina Martínez Carazo (2006, 124), “[v]isible desde cualquier punto de la ciudad condensa en sí misma la capacidad de mirar, fundiendo en este juego de reciprocidades lo divino y lo humano. Como símbolo por excelencia del poder eclesiástico actúa como ojo divino, portador de una mirada abarcadora omnipotente, y como punto de mira sustituye lo religioso por lo profano.” Además, la torre de la catedral se somete a un proceso de humanización que se efectúa en paralelo con la acumulación de poder y vigilancia. El ojo panóptico pertenece a la iglesia católica, cuyos representantes en la novela intentan dominar espiritual o físicamente a otras personas. La figura de Fermín de Pas y su protagonismo inicial en la escena con la vista panorámica de la ciudad inician una cadena de acciones parecidas durante la trama novelesca.

Consideramos pertinente destacar que, desde el principio de *La Regenta*, en algunos puntos de la narración se relacionan los elementos de la sexualidad con la necesidad de dominar. De ahí que la torre de la catedral se identifica con un símbolo fálico potente que domina el barrio de la Encimada (Karanović 2015, 288):

La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, era obra del siglo diez y seis, aunque antes comenzada, de estilo gótico, pero, cabe decir, moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura. La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo; no era una de esas torres cuya aguja se quiebra sutil, más flacas que esbeltas, amaneradas, como señoritas cursis que aprietan demasiado el corsé; era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza, y hasta sus segundos corredores, elegante balaustrada, subía como fuerte castillo, lanzándose desde allí en pirámide de ángulo gracioso, inimitable en sus medidas y proporciones. (Alas «Clarín» 2003, I, 136–138)

Violados la intimidad y el espacio privado de Ana mediante la mirada todopoderosa desde el principio de la novela, la protagonista se verá obligada a aceptar la disciplina impuesta por su “hermano espiritual” y su libertad personal acabará allí donde puede alcanzar el catalejo de Fermín de Pas. Está claro que toda la ciudad de Vetusta se encuentra vigilada por el perímetro visual de la torre y el que ejerce una vigilancia, como Fermín de Pas, será vigilado a su vez por la torre. Precisamente este hecho se acerca a los postulados de Foucault, según los cuales la máxima autoridad y el centro de vigilancia pueden también ser vigilados, desarrollándose así un estado de omnipotencia de la mirada y generándose una voz interior correctiva. Según Cristina Martínez Carazo (2006, 131), “al apropiarse del poder icónico perteneciente a la torre de la catedral, el sacerdote será simultáneamente receptor y agente del poder visual asociado a ella”. Este hecho le permite a Fermín de Pas concentrar y practicar su dominación sobre los ciudadanos y especialmente sobre Ana Ozores. El poder del sacerdote resulta inseparable de su alcance visual y del alcance del catalejo, como prolongación y herramienta indispensables para la realización de la dominación. El catalejo se convierte, así, en un punto colindante de la mirada divina y la humana (Karanović 2015, 289).

Uno de los elementos importantes de la relación entre Ana y Fermín de Pas es el mecanismo de control, basado en el masoquismo y la dominación (espiritual). Se trata de una relación aparentemente asexual y concebida según la concepción de almas gemelas, y el personaje de Ana se configura como parte esencial dentro de la relación sostenida para someterse posteriormente por contrato a quien la educa y le guía por el camino que ella desea. Según palabras de Nuria Godón (2017, 55), “[l]a fabricación de esta política sumisa en la que Ana libremente establece una alianza de esclavitud con Fermín explota la farsa de la nueva concepción de matrimonio burgués, que propone un compañerismo sostenido en viejos constructos feudales para encadenar a la mujer”. Sin embargo, el dominador también tiene su vigilante, porque en la concepción del panóptico contamos con doble vigilancia, control y posible corrección de errores. El factor de control y de dominación para el personaje de Fermín de Pas es su madre, doña Paula. Su caracterización no es circunstancial y Alas sabe muy bien cómo manejarla según el desarrollo de la trama novelesca y los horizontes ideológicos dominantes dentro del universo novelesco. La mirada de doña Paula representa un mecanismo para obtener más poder sobre su hijo y el mundo que le rodea. Su mirada es prácticamente invisible, no se detecta por la mayor parte de la sociedad, le otorga movilidad por todos los rincones de la sociedad vetustense. Su casa representa el centro operativo y disciplinario desde donde controla el mundo y las circunstancias exteriores, y su capacidad disciplinaria consiste en la recolección de las informaciones y su uso en el momento adecuado (Godón 2017, 142). Así que el “saber” y el “poder” foucaultianos se presentan como elementos cruciales y correlativos en la creación de un sistema manipulativo, disciplinario y correctivo.

Ya hemos contextualizado y destacado la importancia de lo visual en *La Regenta*, así que consecuentemente Leopoldo Alas construye el mundo narrativo de la novela de tal modo que la mayoría de los personajes se encuentren sometidos al control y vigilancia permanente no sólo del narrador sino también del resto de los personajes. Cristina Martínez Carazo (2006, 145) destaca el tema del espionaje puesto que la vigilancia se convierte en una actividad y tarea inmanente a una ciudad provinciana española decimonónica, aunque el grado de vigilancia y control puede variar según la importancia del personaje en la trama novelesca. Además, “el espionaje se eleva aquí a la categoría de profesión y en su ejercicio condensa, por un lado, la imperiosa necesidad de mantener el orden tal y como lo entendían la buena sociedad y el estamento religioso y, por otro, el retorcimiento y la perversión de

los vetustenses” (Martínez Carazo 2006, 149). Los personajes se integran en un circuito visual a partir del cual se revela y se ofrece al lector gran parte de su mundo interior y este resulta ser una fiel proyección de una sociedad provinciana moralmente degradante. Por eso en *Vetusta* no hay una “mirada limpia”, sino únicamente una mirada perversa, malintencionada y corrupta (Karanović 2015, 290). En muchos episodios novelescos los personajes, la mayoría femeninos, protagonizan un espionaje extremo y explícito, o por lo menos un proceso de vigilancia cuyo fin sería saber algo, distribuir una información, ganar control sobre una situación o cumplir con la satisfacción material o espiritual. En la vida social de *Vetusta*, compuesta por el teatro, las fiestas religiosas, las cenas de gala o visitas sociales particulares o salidas al campo, se comunica mediante los gestos, miradas, suspiros, callando o simulando estados emocionales. Ese tipo de comunicación e interacción llegará a su paroxismo en los capítulos finales de la novela. La función de la mirada de Fermín de Pas en la última escena, dentro de la catedral, es ilustrativa para el análisis que queremos llevar a cabo:

Entonces crujió con fuerza el cajón sombrío, y brotó de su centro una figura negra, larga. Ana vio a la luz de la lámpara un rostro pálido, unos ojos que pinchaban como fuego, fijos, atónitos como los del Jesús del altar... El Magistral extendió un brazo, dio un paso de asesino hacia La Regenta, que horrorizada retrocedió hasta tropezar con la tarima. Ana quiso gritar, pedir socorro y no pudo. Cayó sentada en la madera, abierta la boca, los ojos espantados, las manos extendidas hacia el enemigo, que el terror le decía que iba a asesinarla. El Magistral se detuvo, cruzó los brazos sobre el vientre. No podía hablar, ni quería. Temblábale todo el cuerpo; volvió a extender los brazos hacia Ana... dio otro paso adelante... y después, clavándose las uñas en el cuello, dio media vuelta, como si fuera a caer desplomado, y con piernas débiles y temblonas salió de la capilla. (Alas «Clarín» 2003, II, 597)

Precisamente en este fragmento encontramos el epítome de la ideología del control y la vigilancia, elemento constitutivo del personaje de Fermín de Pas. Después de fracasar en su intento de dominar espiritual e incluso físicamente a Ana, consciente de su derrota en la batalla por conquistar la total confianza de la mujer, Fermín se convierte en un “panóptico destronado”, frustrado y derrotado por la mera naturaleza femenina. Según la ideología entonces vigente, esta naturaleza es débil, inestable, dañina para los hombres de todas las clases sociales y todos los oficios. En este fragmento, la mirada sustituye las palabras, “habla por sí misma” y expresa fuertes sentimientos, enviando simultáneamente al lector el mensaje de que el concepto panóptico puede tener unas faltas conceptuales, especialmente cuando se trata de la vigilancia de mujeres realizada por los hombres (Karanović 2015, 291).

Como destaca Paula Préneron Vinche (1996, 157), Leopoldo Alas «Clarín» no cree que la belleza ni el arte, pueden estar por encima de la verdad, o implícitamente del imaginario o la ideología del artista. Por eso, Alas se presenta como defensor de la moral tradicional, aunque en su novela intentará revalorizar algunos postulados de la sociedad y la cultura española vigente. La creación de la protagonista de la novela comprende un proceso muy estructurado y complejo, pero en el fondo se basa entre la moral vigente, reglas sociales, costumbres y el tradicionalismo, y entre los impulsos, deseos y placer carnal. Ana intenta mantenerse pura, elevar su espíritu, aunque por su fuerte sensibilidad y su libido no puede sentir paz y cumplir con los deberes matrimoniales, y para colmo, su marido, ex regente de *Vetusta*, Víctor Quintanar, es impotente. De ahí que, en esta situación conflictiva y de represión sexual, surjan las crisis y enfermedades de la protagonista (Préneron Vinche 1996, 166). Como bien nota Antonio Gil Ambrona (2008, 406–407), “[e]l castigo-venganza que los habitantes de *Vetusta* reservan a la protagonista es más consecuencia del escándalo que provoca su conducta, que de la conducta en sí. Porque lo que, hipócritamente, no le

perdonarán a la Regenta los vetustenses es que el deshonor del engañado esposo se convierta en humillación pública”.

La Regenta puede interpretarse como una novela didáctica o de aprendizaje porque su trama, especialmente el desenlace infeliz y amargo (la protagonista enviudada, cuyo marido muere en el intento de vengar el agravio de su honor, se quedó a vivir sola y despreciada por la sociedad), tiende a un cambio radical dentro del sistema social, la sociedad decimonónica debe buscar nuevos caminos y un nuevo sistema de relaciones sociales e interpersonales. Sin embargo, no disponemos de soluciones concretas, solo se constata la situación y se describen las consecuencias de los actos “inadecuados” (Bobes Naves 2002, 93). Por eso «Clarín» subraya la contradicción entre la vida de la protagonista y el cruel castigo que sufre al final de la novela.

4. *MADAME BOVARY Y LA REGENTA*, FRENTE A FRENTE

La frustración es un rasgo constitutivo de las dos novelas de adulterio, siendo el elemento que condiciona en cada una de ellas el desarrollo de la trama y la caracterización de la protagonista. En el caso de la heroína flaubertiana, “se trata de una frustración que la libera, debido a que por su carencia de normas morales no se siente coartada; la frustración, para ella, no será sino el elemento activo que la pone en camino de lograr sus deseos antes no alcanzados” (Cruz Toledano García 1987, 791). Sin embargo, Emma Bovary, como mujer, aparece difícilmente asumible por los hombres de su alrededor, a no ser exclusivamente bajo el signo de mujer casada porque probablemente esta sería la única vía de digerir sus características, feminidad, sensualidad, deseo general, etc. (Hernández García 2009, 45).

A diferencia de Emma, Ana Ozores es un caso especial: la frustración en ella es consecuencia de un doble castigo porque no consigue lo que desea y por el constante control moral interior, de su yo íntimo, de su conciencia. La mujer encerrada en su ambiente doméstico de atomización de la sexualidad y el *ennui* provinciano, termina por poner en evidencia, según Sonia Núñez Puente (2001, 243), “toda complejidad de la vulnerabilidad de la burguesía en el espacio del tedio. (...) La mujer, o más exactamente la imagen que de ella se define en el enunciado literario, comienza en la segunda mitad del siglo XIX a ser considerada la manifestación primordial del inventario burgués de las estrategias, destinadas a confirmar la influencia mutua de la entropía sexual y la paralización del tedio”.

Aunque, al publicar su famosísima novela, en los círculos de la crítica literaria Leopoldo Alas fue acusado de plagio (acusándole de copiar partes de la novela flaubertiana), la defensa del escritor español es percibida como bastante real y auténtica: los escritores y lectores, en el sentido más general, siempre inconscientemente cuentan con la tradición literaria y cualquier similitud o correspondencia temática y estructural no tienen nada que ver con el plagio intencionado. En cuanto a la concepción del panoptismo, las diferencias entre las dos novelas resultan más obvias. Emma Bovary es el centro y la protagonista activa del panoptismo, el sujeto que vigila a los demás, especialmente a los hombres de su alrededor, intentando conseguir de ese modo la libertad y vivir fuera de los límites de la sociedad que la ahoga. Ana Ozores es un sujeto pasivo, vigilado y dominado por los hombres y por la sociedad burguesa; no consigue su libertad y cualquier intento de lucha termina en fracaso y el castigo simbólico final: la asolación social. Los maridos en las dos novelas, Charles Bovary y Víctor de Quintanar, pierden el papel tradicional de dominador, vigilador y protagonista en el proceso de control femenino. La constante sensación de vigilancia por o de las protagonistas femeninas en las dos novelas se relaciona fácilmente con la concepción clásica y ortodoxa del Panóptico, aunque varía el grado de vigilancia y la perspectiva desde la que los sujetos están vigilados. Mientras que la novela

flaubertiana carece del perspectivismo panóptico global, y en su trama se constatan las cosas sin ningún intento de explicarlas o comentar las consecuencias de lo sucedido (probablemente consecuencia de la estética e ideología novelesca del autor francés), en la novela clariniana somos testigos de una red de acciones cuyo fin será la vigilancia total y permanente con el fin de detectar y corregir los modelos de comportamiento “inadecuado” y la idea de castigar “el delito”, reparar el daño y restablecer el sistema social tradicional. En este sentido, las dos obras elegidas están estructuradas como edificios literarios con un centro de poder, un punto colindante que vigila y controla los movimientos femeninos. La mirada panóptica en estas dos obras tiende a recordarnos a la permanente presencia masculina (o a una fuerza tradicional de la sociedad decimonónica) que, mediante el control, conseguirá conservar los valores tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alas «Clarín», Leopoldo. 2003. *La Regenta*, 2 vols. Edición de Juan Oleza con la colaboración de Josep Lluís Sirera y Manuel Diago. Madrid: Cátedra.
- Bobes Naves, María del Carmen. 2002. “Lectura feminista de *La Regenta*.” In *Clarín, visto en su centenario (1901–2001) – Seis estudios críticos sobre Leopoldo Alas y su obra*. Edición al cuidado de Agustín Coletes Blanco, 71–94. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Bravo Castillo, Juan. 2010. *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. II – El siglo XIX: los grandes maestros*. Madrid: Cátedra.
- Cruz Toledano García, María. 1987. “La frustración como característica del bovarysismo en *La Regenta*.” In *Clarín y La Regenta en su tiempo (Actas del Simposio Internacional, Oviedo 1984)*, 779–793. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones / Ayuntamiento de Oviedo / Principado de Asturias.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory – A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Flaubert, Gustave. 2004. *Madame Bovary*. The Project Gutenberg E-Book. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/14155/pg14155.html>
- Flaubert, Gustave. 2010. *Madame Bovary*. Edición y traducción de Juan Bravo Castillo. Barcelona: Espasa Libros.
- Foucault, Michel. 2016. *Historia de la sexualidad, Vol. I – La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú, ensayo introductorio de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Edición a cargo de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Foucault, Michel. 2018. *Vigilar y castigar – Nacimiento de la prisión*. Edición revisada y corregida, traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores.
- Gil Ambrona, Antonio. 2008. *Historia de la violencia contra la mujer (Misoginia y conflicto matrimonial en España)*. Madrid: Cátedra.
- Godón, Nuria. 2017. *La pasión esclava: alianzas masoquistas en La Regenta*. West Lafayette (Indiana): Purdue University Press.
- Gullón, Germán. 2002. “La mirada masculina y la conciencia en *La Regenta*.” In *Leopoldo Alas “Clarín” – Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*. Edición de Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez, 325–336. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Hernández García, Gabriel. 2009. *La infidelidad femenina en la literatura*. Alicante: Editorial Agua Clara.
- Heath, Stephen. 1992. *Gustave Flaubert – Madame Bovary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karanović, Vladimir. 2015. “El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario femenino de Leopoldo Alas Clarín.” *Colindancias* 6: 279–299.
- Karanović, Vladimir. 2020. “La marginalidad social como materia novelable: modos de prostitución en tres novelas galdosianas.” *Verba Hispanica* XXVIII: 53–70.
- Konstantinović, Radivoje. 1981. „Gistav Flober.“ In Nikola Kovač *et al. Francuska književnost (od 1857. do 1933)*, III/1, 57–70. Sarajevo: Sjetlost / Beograd: Nolit.
- Martínez Carazo, Cristina. 2006. *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica. La Regenta de Leopoldo Alas «Clarín»*. Gijón: Llibros del Peixe.
- Núñez Puente, Sonia. 2001. *Ellas se aburren – Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Préneron Vinche, Paula. 1996. *El influjo de Sade en Flaubert y Clarín*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Sotelo Vázquez, Marisa. 2011. "Anna Karenina y Ana Ozores: dos mujeres culpables dignas de compasión. (El problema del adulterio a los ojos de dos moralistas)." In *La Literatura Española del Siglo XIX y las literaturas europeas* (Barcelona, 22–24 de octubre de 2008). Edición de Enrique Rubio, Marisa Sotelo, Marta Cristina, Virginia Trueba y Blanca Ripoll, 495–507. Barcelona: PPU.

Vilanova, Antonio. 2001. "El adulterio de Anita Ozores como problema fisiológico y moral." In Antonio Vilanova, *Nueva lectura de «La Regenta» de Clarín*, 62–115. Barcelona: Editorial Anagrama.

PANOPTISM AS A MODE OF CONTROL IN THE NOVELS MADAME BOVARY BY GUSTAVE FLAUBERT AND LA REGENTA BY LEOPOLDO ALAS «CLARÍN»

Starting from the postulates of Michel Foucault, presented in his studies Watch and punish (1975) and History of sexuality, 1. The will to know (1976), and the image of women in bourgeois society in the second half of the XIX century, the authors of the article in two representative novels of European Realism – Madame Bovary (1857) by Gustave Flaubert and La Regenta (1884–1885) by Leopoldo Alas «Clarín» – analyze the literary discourse of vigilance, panoptism, social discipline and the female (im)possibility of satisfying her impulses and desires, of achieving personal integrity and the desired freedom. The comparative analysis of the selected classic novels of the French and Spanish Realism enables the revelation of different ideological or intellectual perspectives of the novelists on the subject and the description of the process of the female symbolic struggle against oppression and for individual rights.

Key words: *novels of French and Spanish Realism, Madame Bovary, La Regenta, comparative literary studies, panoptism*

PANOPTIZAM KAO SREDSTVO KONTROLE U ROMANIMA GOSPOĀA BOVARI GISTAVA FLOBERA I REGENTKINJA LEOPOLDA ALAS „KLARINA“

Polazeći od teorijskih postavki Mišela Fukoa, predstavljenih u knjigama Nadzirati i kažnjavati (1975) i Istorija seksualnosti, 1. Volja za znanjem (1976), ali i od slike žene u buržoaskom društvu druge polovine XIX veka, autori članka u dva reprezentativna romana evropskog realizma – GospoĀa Bovari (1857) Gistava Flobera i Regentkinja (1884–1885) Leopolda Alas „Klarina“ – analiziraju književni diskurs nadziranja, panoptizma, društvene discipline i (ne)mogućnosti žene da zadovolji porive i želje, dostigne viši stepen ličnog integriteta i željene slobode. Komparativna analiza odabranih klasičnih romana francuskog i španskog realizma omogućava sveobuhvatnije sagledavanje različitih ideoloških i intelektualnih perspektiva romanopisaca o navedenim pitanjima, ali i pregled procesa simbolične ženske borbe protiv represije i za ostvarivanje ličnih prava.

Ključne reči: *romani francuskog i španskog realizma, GospoĀa Bovari, Regentkinja, komparativne književne studije, panoptizam*

RÉNOVATION DU CONCEPT DE « PHRASE » CHEZ FLAUBERT ET BAUDELAIRE

UDC 821.133.1.09 Flaubert G.
821.133.1.09 Baudelaire C.

Pierre Fleury

Sorbonne Université, Paris, France

Résumé : *Pour Baudelaire et Flaubert, le mot « phrase », si central dans leur esthétique, n'a ni le même sens ni les mêmes connotations qu'aujourd'hui. Nous pouvons constater que chez eux la phrase fonctionne aussi bien comme idéal classique que comme repoussoir, au sein d'une problématique qui mêle enjeux sociaux et enjeux littéraires. C'est au cœur de ce paradoxe linguistique que proprement se façonne le style. Pour le montrer, nous observons des échantillons de phrases en commentant la manière dont cet objet linguistique est mis en scène dans l'écriture.*

Mots-clés : *phrase, Baudelaire, Flaubert, modernité, style*

1. INTRODUCTION

Nous cherchons ici à interroger la notion de modernité d'un point de vue stylistique, en tâchant d'éclairer à nouveaux frais la révolution opérée par Flaubert et Baudelaire eu égard à un phénomène grammatical : la phrase. Scruter cet aspect du texte, c'est tâcher de saisir ce qui ouvrira la voie aux vastes écoles des écrivains qui leur succéderont et n'auront de cesse de les pointer comme des modèles de style. Ce qui est sûr en effet, c'est que l'un et l'autre confèrent au travail du style une importance inédite : le texte est un artefact, ciselé à la virgule près en un assemblage de phrases parfaites, ruiné par la moindre modification. Ainsi de Baudelaire, en juin 1863, qui refuse des modifications à deux poèmes du *Spleen de Paris* (lettre à Gervais Charpentier ; c'est lui qui souligne) :

Je vous avais dit : supprimez *tout un morceau*, si *une virgule* vous déplaît dans ce morceau, mais ne supprimez pas la virgule ; elle a sa raison d'être. J'ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans craindre de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie est *parfaitement fini*. (Baudelaire, *Corr.*, II, 307)

Submitted November 19, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Pierre Fleury

Sorbonne Université, Paris, France

E-mail: pierre.fleury@maximilianeum.de

Et l'on trouve le même genre de protestations chez Flaubert, comme en 1856 : « *Je ne ferai rien*, pas une correction, pas un retranchement, pas une virgule de moins, rien, rien ! » (à Léon Laurent-Pichat, Flaubert, *Corr.*, II, 649. C'est lui qui souligne.).

On connaît aussi les montées au créneau de Georges Sand, là encore à propos de virgules (Serça 2012, 78–83). Tout se passe comme si, à l'aube de la modernité, la maîtrise de la phrase devenait le vrai et ultime lieu du travail de l'écrivain.

C'est que pour Flaubert, écrit Barthes, « la phrase est à la fois une unité de style, une unité de travail et une unité de vie » (Barthes 2002, 84). De fait, tout au long de sa correspondance, Flaubert produit un important discours sur la phrase, et l'érige ainsi en emblème de son éthique d'écrivain : la phrase vaut chez lui pour le style en général, métonymiquement. Paul Bourget écrit en 1882 : « il plaça l'absolu tout à la fois hors de lui-même et hors des choses, dans l'œuvre d'art, et comme il était écrivain, cette œuvre d'art fut pour lui la Phrase Écrite » (Bourget 1883, 127). Un tel culte n'apparaît pas explicitement chez Baudelaire, mais on relève chez lui des déclarations sur l'importance d'utiliser de « très belles phrases » (*Fusées*) ou de chercher « l'unité de la phrase » (*Conseil aux jeunes littérateurs*), formules presque flaubertiennes et qui confirment que cet objet langagier concentre en tant que tel certaines préoccupations toutes classiques de nos deux auteurs.

Mais de quelles phrases parle-t-on ?

Depuis longtemps, la phrase pose un problème de définition aux grammairiens : c'est un problème interne à la grammaire ; un problème de situation de l'objet dans le champ grammatical. Mais notre hypothèse est que, pour Flaubert et Baudelaire, la définition de la phrase charrie une véritable problématique, non pas d'ordre grammatical, mais d'ordre sociolinguistique et esthétique. C'est qu'à y regarder de plus près, on s'aperçoit que le terme *phrase*, tout en portant le projet esthétique des auteurs, est souvent chargé, concomitamment, de connotations très négatives, et qu'il est loin de désigner uniquement un fait de grammaire...

2. QU'EST-CE QU'UNE PHRASE AU XIX^E SIÈCLE ?

Longtemps, le mot *phrase* est resté proche de son sens étymologique (grec φρασις, latin *phrasis* : « la diction, la façon de dire ») et désigne toute suite de mots, toute expression plus ou moins figée. Dans le dictionnaire de l'Académie, sixième édition (celle qui fut la plus récente tout au long de la vie de Flaubert et Baudelaire¹), on lit encore : « PHRASE. s. f. Assemblage de mots construits ensemble, et formant un sens. »

En plus de ce premier sens, assez neutre, s'élabore progressivement une acception proprement grammaticale. Pour reprendre le terme de Jean-Pierre Seguin, on dira que le XVIII^e siècle a « inventé » la phrase (Seguin 1993) ; en effet, la phrase, dans son sens moderne, est une construction mentale destinée à décrire la langue, et cette construction ne va pas de soi ; elle est une tentative comme une autre pour modéliser la langue, le fruit d'une *invention*.

Seguin s'emploie notamment à retracer la longue hésitation entre les mots *période*, *phrase*, *proposition*, avant que ce dernier ne se spécialise dans le niveau logique de l'analyse,

¹ Flaubert s'est procuré la septième édition à sa sortie, en 1878 – deux ans avant sa mort.

tandis que *phrase* devient l'objet spécifiquement grammatical (l'unité délimitée par la majuscule et par le point) et *période* un phénomène stylistique (Combettes 2011).

Ce sont les multiples détours de cette théorisation linguistique qui ont accaparé des chercheurs comme Seguin, ou plus récemment Gilles Siouffi dans son *Histoire de la phrase française* (2020) ; pourtant, force est de constater que lorsque Baudelaire, Flaubert, ou leurs contemporains emploient le mot *phrase*, c'est le plus souvent pour désigner tout autre chose. En fait, le mot *phrase* désigne surtout une expression *vide*, réduite à un vernis rhétorique, comme dans l'expression « faire des phrases ». C'était même le sens acté, aux origines du mot, en 1695 :

Il a aussi pour contraire un certain style enflé et bouffi, qui fait semblant de dire de grandes choses et ne dit rien : le phébus qui va toujours sur des échasses, ce qu'on appelle galimatias, ou, par un terme nouveau, phrases, et autres styles à perte de vue. (De Courtin 182)

Il y a donc coexistence de deux pensées de la phrase ; d'une part elle désigne un segment de discours envisagé grammaticalement ; cet effort est d'essence métalinguistique. Dans l'autre acception, le mot est plutôt métadiscursif, si l'on veut ; il sert à porter un regard sur le « contenu » discursif, à la manière d'autres mots comme « bavardage » ou « citation », qui ne sont pas spécialement métalinguistiques. Pour des raisons de clarté, nous proposons, pour ce deuxième cas de figure, d'orthographier le mot avec un accent circonflexe : *phrâse*. Cet accent est utilisé par Flaubert lorsqu'il souhaite mettre à distance un terme tout accentuant le sème [emphasis] lié à ce terme, comme dans *tâbleau* (voir la lettre de Flaubert à Louise Colet, Croisset, 14 mars 1853) ou dans *pôhësie*. Ce dernier terme, dans la lettre à Louise Colet du 16 décembre 1852, apparaît coordonné avec son corollaire la *pose* : l'accent circonflexe est là pour relayer l'aspect poseur, *phrâseur*, du discours discrédité.

La *phrâse* entretient donc un lien intrinsèque et profond avec la phrase toute faite, honnie des écrivains. Dans l'*Encyclopédie*, Dumarsais écrit : « ce mot *phrase* se dit plus particulièrement d'une façon de parler, d'un tour d'expression, en tant que les mots y sont construits et assemblés d'une manière particulière. » On comprend alors que, dans la mesure où il désigne d'abord une expression figée, le mot *phrase* ait pris la connotation de « phrase toute faite », de phrase « préparée à l'avance », « conçue », « qui se donne comme conçue ».

La phrase, avant d'être un objet grammatical, est donc un phénomène discursif. Chez les écrivains, le mot apparaît dès lors pour désigner des moments de discours spécifiques, marqués par la pose, la construction, l'artifice. Le terme est par ailleurs très associé à des citations : la citation, objet par nature pré-fabriquée, est typique de la phrase/phrâse. Ainsi dans *Les Paradis artificiels* :

Dans une petite ville comme B..., avoir vécu dans la famille d'un évêque suffisait évidemment pour conférer une sorte de distinction ; de sorte que la bonne dame n'avait sans cesse à la bouche que des phrases comme : « Mylord faisait ceci, mylord faisait cela ; mylord était un homme indispensable au Parlement, indispensable à Oxford..... » Peut-être trouva-t-elle que le jeune homme n'écoutait pas ses discours avec assez de révérence. (Baudelaire, I, 450–451)

Ou chez Flaubert, dans la lettre à Louise Colet du 5–6 juillet 1852 :

C'est cette pudeur-là qui m'a toujours empêché de faire la cour à une femme. – En disant les phrases po-ë-tiques qui me venaient alors aux lèvres, j'avais peur qu'elle ne se dise : « Quel charlatan ! » et la crainte d'en être un effectivement, m'arrêtait. (Flaubert, *Corr.*, II, 128)

Toutes ces connotations associées à la phrase sont en fait un effet de perspective : le discours devient phrases (phrâses) lorsqu'on considère qu'il est un produit, qu'il est le fruit

d'un calcul ; lorsqu'on apprécie son impact (ou son absence d'impact), sa force de frappe (ou sa nullité). Et lorsqu'on adopte cette perspective, le contenu (même cité) est escamoté, au profit d'une forme, forme rhétorique, mais aussi acoustique (le son produit par le discours, les voix, les timbres).

Or, bien sûr, la phrase devient aussi, dans le même moment, le lieu grammatical de la beauté littéraire – comme on l'a rappelé plus haut, et comme cela a été développé déjà par Roland Barthes ou plus récemment par Gilles Philippe (2013).

On se gardera donc de distinguer trop nettement phrase et phrase puisque l'originalité de ce milieu de XIX^e siècle est précisément de confondre les deux. Tout semble en fait se jouer dans la *négociation* entre phrase et phrase : la coexistence de ces deux réalités s'agence, nous allons le voir, en véritable problématique pour l'écrivain.

3. LA PHRASE

Aux yeux de Flaubert et de Baudelaire, la société du XIX^e siècle accorde une place grandissante à la phrase. Le regard qu'ils portent sur la phrase est donc un regard porté sur la société, et vice-versa.

3.1. Le mot

D'une part en effet, le bon mot, le trait d'esprit, le mot, sont des formes privilégiées de la phrase ; et l'art de la conversation consiste justement en la manipulation la plus avisée du langage, dans le but de proférer un « assemblage de mots » qui fasse saillie, et qui s'ancre dans les mémoires. Une telle pratique mondaine est mise en scène, par exemple, dans *Bouvard et Pécuchet* :

Bouvard, en passant près de la charmille, découvre sous les branches une dame en plâtre. Avec deux doigts, elle écartait sa jupe, les genoux pliés, la tête sur l'épaule, comme craignant d'être surprise.

— Ah ! pardon ! ne vous gênez pas !

Et cette plaisanterie les amusa tellement, que, vingt fois par jour, pendant plus de trois semaines ils la répétèrent. (Flaubert, V, 366–367)

On reconnaît là les caractéristiques du bon mot, de la phrase réussie. L'élan suscité par cette phrase, sa force de frappe, est dit par la coordination « et » en tête du paragraphe suivant ; et cette réussite s'accompagne tout de suite de répétitions (plus de quatre cent fois, si l'on résout la multiplication proposée par Flaubert). On voit bien ici comment le trait d'esprit est consubstantiel à l'idée de répétition, et partant de *scie* (voir plus loin).

Quelques pages plus tard, Bouvard tente d'élargir la portée de sa phrase en la glissant au milieu d'une soirée mondaine ; mais « la plaisanterie ne fut pas relevée. Tout le monde connaissait la dame en plâtre ! » (Flaubert, V, 389). L'échec de la phrase à devenir virale est extrêmement cuisant : c'est l'échec de leur mondanité, le premier échelon dans la spirale d'isolement social que traverseront les deux amis au cours du roman. Leur plaisanterie n'a pas réussi à être connue, reconnue, parce que les gens la « connaissaient » déjà. Tout est affaire de mémoire, d'ancrage dans les esprits des autres.

De fait, la phrase brève, faite pour être retenue, est typique du XIX^e siècle. L'esthétique de la maxime est revenue en force avec la Révolution française, comme le rappelle Gilles Siouffi : « les mots, authentiques ou non, que l'on prête aux révolutionnaires sont légion. [...] Le modèle

de la phrase courte apparaît commode pour véhiculer non plus des vérités décevantes, mais des principes, des idéaux. Ces phrases circulent sur les supports les plus variés. » (Siouffi 2020, 216).

3.2. La scie

Le culte du bon mot et le goût pour la maxime fusionnent en quelque sorte dans le phénomène de la « scie », une réalité sociologique alors en pleine expansion. La *scie* est la propagation dans toute la population d'une expression, ou d'une mélodie, ou d'un geste, de façon, dirions-nous de nos jours, « virale ». Les journaux en plein développement ont naturellement favorisé une telle dynamique, mais aussi les chansons, à une époque où l'activité des chansonniers prend de l'ampleur (Benini 2020). La caractéristique fondamentale de la scie est bien entendu la répétition d'une phrase ; par quoi elle devient donc phrase : la répétition et la propagation figent l'élément, en font une « phrase toute faite ». – Nous sommes très proches ici du fonctionnement du *cliché*, de l'idée reçue, dont Flaubert et Baudelaire font partie des contempteurs les plus affirmés.

Baudelaire évoque ainsi une scie à la fin du *Salon de 1846* (« XVIII De l'héroïsme de la vie moderne »). La page est célèbre entre toutes et joue un rôle crucial dans la constitution d'une certaine vision de la *modernité* selon Baudelaire ; sans rentrer dans le détail d'un texte maintes fois commenté d'un point de vue politique (notamment par Dolf Oehler, 1976), il vaut la peine de le citer, car il rend compte finement de tout une analyse sociale, puis esthétique, de la « phrase » :

Un ministre, harcelé par la curiosité impertinente de l'opposition, a-t-il, avec cette hautaine et souveraine éloquence qui lui est propre, témoigné, – une fois pour toutes, – de son mépris et de son dégoût pour toutes les oppositions ignorantes et tracassières, – vous entendez le soir, sur le boulevard des Italiens, circuler autour de vous ces paroles : « Étais-tu à la Chambre aujourd'hui ? as-tu vu le ministre ? N... de D... ! qu'il était beau ! je n'ai jamais rien vu de si fier ! »

Il y a donc une beauté et un héroïsme modernes !

Et plus loin : « C'est K. – ou F. – qui est chargé de faire une médaille à ce sujet ; mais il ne saura pas la faire ; il ne peut pas comprendre ces choses-là ! »

Il y a donc des artistes plus ou moins propres à comprendre la beauté moderne.

Ou bien : « Le sublime B... ! Les pirates de Byron sont moins grands et moins dédaigneux. Croirais-tu qu'il a bousculé l'abbé Montès, et qu'il a couru sus à la guillotine en s'écriant : « Laissez-moi tout mon courage ! »

Cette phrase fait allusion à la funèbre fanfaronnade d'un criminel, d'un grand protestant, bien portant, bien organisé, et dont la féroce vaillance n'a pas baissé la tête devant la suprême machine !

Toutes ces paroles, qui échappent à votre langue, témoignent que vous croyez à une beauté nouvelle et particulière, qui n'est celle ni d'Achille, ni d'Agamemnon.

La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas. (Baudelaire, II, 495–496. C'est nous qui soulignons.)

« Ces paroles, qui échappent à votre langue » ; « circule » : nous sommes bien face à divers phénomènes viraux, inassignables, sociaux ; Baudelaire assiste ici à la naissance de « phrases » au sens fort et péjoratif. L'autonomie du procédé est lisible dans le choix du sujet agent « ces paroles ». La construction du verbe « échapper » est particulièrement intéressante : *échapper* à signifie « se dérober par la fuite à, être préservé de, ne pas être

aperçu de » ; contrairement à *s'échapper de*, plus attendu, qui aurait décrit l'origine des paroles, dans une simple métaphore spatiale (des paroles qui appartiennent à la langue et *s'en échappent*). Ici c'est apparemment le contraire : ces paroles, ces clichés, ces phrases, sont inaperçues de la langue, elles *lui échappent*, elles forment un fond de langue qui n'est pas « traité ». De fait, Baudelaire pointe, ironiquement bien sûr, la présence invisible de ce fond néo-héroïque : « nous ne le voyons pas ». Mais ce qu'il décrit, c'est un fait de langue, avant tout. L'épique surgit donc là où on ne l'attend pas, dans les petites phrases virales ; et ce caractère épique recoupe la forme de ces phrases : brèves, péremptoires, grandiloquentes. Baudelaire va loin dans sa métaphore : ce fond linguistique néo-épique, ce fond de phrases, « nous abreuve comme l'atmosphère » ; on ne peut donc vivre sans elles ; tout l'art de la prose sera donc nécessairement de *faire avec*, avec cette nouvelle forme, ou ce résidu, de rhétorique.

3.3. La fascination

À tout prendre d'ailleurs, l'ironie n'est pas aussi totale qu'elle n'y paraît. De même que chez Flaubert le cliché est une source de fascination sinon d'inspiration, chez Baudelaire aussi ce trait « vulgaire » n'est peut-être pas tout-à-fait dénué de pertinence, à ses yeux de théoricien de la modernité et du Beau moderne.

Cette fascination problématique de Baudelaire trouve un écho dans certaines lettres de Flaubert. Ainsi, dans cette lettre du 14 juin 1853 à Louise Colet (Flaubert, *Corr.*, II, 354) :

Les mots des bourgeois de Chartres à Préault sont bons. T'ai-je dit celui d'un curé de Trouville, auprès de qui je dînais un jour ? Comme je refusais du champagne (j'avais déjà bu et mangé à tomber sous la table, mais mon curé entonnait toujours), alors il se tourna vers moi et, avec un œil ! quel œil ! un œil où il y avait de l'envie, de l'admiration et du dédain tout ensemble, il me dit en levant les épaules : « Allons donc ! vous autres jeunes gens de Paris qui, dans vos soupers fins, *sablez le champagne*, quand vous venez ensuite en province, vous faites les petites bouches ». Et comme il y avait de sous-entendus, entre le mot « *soupers fins* » et celui de « *sablez* », ceux-ci : « *avec des actrices* » ! Quels horizons ! Et dire que je l'excitais, ce brave homme. Et, à ce propos, je vais me permettre une petite citation : « Allons donc ! fit le pharmacien en levant les épaules, les parties fines chez le traiteur ! les bals masqués ! le champagne ! tout cela va rouler, je vous assure. – Moi, je ne crois pas qu'il se dérange, objecta Bovary. – Ni moi non plus, répliqua vivement M. Homais, quoiqu'il lui faudra pourtant suivre les autres, au risque de passer pour un jésuite. Et vous ne savez pas la vie que mènent ces farceurs-là, dans le quartier latin, avec des actrices ! Du reste, les étudiants sont fort bien vus à Paris. Pour peu qu'ils aient quelque talent d'agrément, on les reçoit dans les meilleures sociétés, et il y a même des dames du faubourg Saint-Germain qui en deviennent amoureuses, ce qui leur fournit, par la suite, les occasions quelquefois de faire de très beaux mariages. »

Comme nous l'avons dit plus haut, « mots » est à l'époque un équivalent de « phrases » – la sociabilité se délecte de ces phrases placées à point nommé, et qui sont autant de traits d'esprit. L'aspect viral des phrases est palpable dans le dispositif même que nous avons sous les yeux : le mot est prononcé, puis répété par écrit à l'adresse de Flaubert, qui les mentionne encore une fois dans sa réponse à Louise. On notera aussi le jugement de valeur porté sur ces « mots » : ils sont « bons », comme une phrase est « bonne » ou « mauvaise ». La pertinence de la phrase et de la phrase, en fin de compte, se ressemblent. Surtout, l'on voit qu'un pas a été franchi : le mécanisme citationnel est enclenché, la phrase a investi la littérature (en l'occurrence, *Madame Bovary*). Avec ce genre de procédé, une analyse facile serait de dire que Flaubert réutilise des phrases ridicules dans son roman. Mais ce n'est pas là ce qui est réellement en jeu. Ce qui compte ici, c'est le principe de citation (« une petite

citation »), au milieu d'une lettre qui déborde déjà de citations ; Flaubert *se cite citant* ; et ce faisant il déjoue le paradoxe propre à la phrase. On retrouve d'ailleurs le phénomène dans une autre lettre, du 22 juillet 1853 (Flaubert, *Corr.*, II, 387) :

Tu sais que nous avons eu hier le *bonheur* d'avoir Monsieur Saint-Arnaud. Eh bien j'ai trouvé ce matin, dans le *Journal de Rouen*, une phrase du maire lui faisant un discours, laquelle phrase j'avais, la veille, écrite *textuellement* dans la *Bovary* (dans un discours de préfet, à des Comices agricoles). Non seulement c'était la même idée, les mêmes mots, mais les mêmes *assonances* de style. Je ne cache pas que ce sont de ces choses qui me font plaisir.

Ce qui se joue de moderne ici, c'est le rapport à la société ; or, cette société bourgeoise se manifeste, dans la perspective qui nous intéresse, linguistiquement, par la propension à la phrase : la pensée se condense dans cette forme, proche de la maxime, héritée de la Révolution française, et développée par les dictionnaires et l'éducation de la III^e République, fondée sur des exemples que l'on copie et recopie inlassablement (tels les « *Do panem fratri* » et autres « *Delenda est Carthago* »).

Ces phrases, comme manifestation *esthétique*, qu'on le veuille ou non, de la médiocrité ambiante, jouent comme un pôle magnétique pour nos deux auteurs (et c'est bien ce qui semble les différencier des autres écrivains du temps), dans une sorte de jeu d'amour et de haine avec une bourgeoisie à la fois honnie et admirée pour l'efficace de sa force de frappe.

Mais si le diagnostic effectué par Baudelaire et Flaubert semble similaire, la réaction est évidemment différente. Flaubert donne au cliché la valeur qu'on sait : il parcourt toute l'œuvre et irise le texte d'une ironie constante. De fait, l'ironie est sans doute une manière d'écrire particulièrement propice à jouer avec cette fascination, puisqu'il s'agit avec elle de donner voix au médiocre, quand bien même on le « dénoncerait ». Baudelaire aussi s'efforce constamment de donner une voix à la vie moderne et de situer son écriture par rapport à la phrase, et c'est bel et bien la phrase (sans accent circonflexe, cette fois) qui permet dans les deux cas, le dépassement.

4. FAIRE AVEC LA PHRASE : SALUTATIONS DISTINGUÉES

Pour observer ce que deviennent les phrases chez nos deux auteurs, penchons-nous sur les phrases certainement les plus figées de la langue : les formules de salutations et autres souhaits – bonne année, bonjour, au revoir. C'est peut-être là qu'on court le mieux la chance de voir comment un écrivain s'empare du *déjà dit*.

4.1. Bonne année

Le quatrième poème du *Spleen de Paris*, titré « Un plaisant » (Baudelaire, I, 279), est tout à fait typique de la posture baudelairienne face aux *phrases*. En plein « délire officiel » du nouvel an, un âne malmené par son maître se voit souhaiter la bonne année, sous la forme d'un mot d'esprit : « Je vous la souhaite bonne et heureuse ! » ; « puis [il] se retourna vers je ne sais quels camarades avec un air de fatuité, comme pour les prier d'ajouter leur approbation à son contentement. » La phrase caractérisée (« Je vous la souhaite bonne et heureuse »), au discours direct, est sertie dans le poème, en son plein centre, en lieu et place de la péripétie. Elle utilise les ressorts du bon mot, dans sa façon de modifier le destinataire d'une expression hyper-consacrée, hyper-proférée ; en somme, ce n'est pas le *déjà dit* qui est moqué, mais la façon de *repandre* le déjà dit dans un bon mot. Ce n'est pas « Bonne

année » qui fait phrase ; mais sa récupération détournée. C'est cela peut-être, la modernité : les locuteurs ont acquis un recul sur la langue, et ce recul est précisément ridicule. Là où la bêtise de la formule serait chez Flaubert un facteur d'humour et d'ironie, elle est chez Baudelaire le déclencheur d'une « incommensurable rage contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer en lui tout l'esprit de la France ».

Ce *magnifique* imbécile : certes, l'oxymore porte une ironie par antiphrase, mais, dans le même temps, l'adjectif « magnifique » doit être pris au pied de la lettre. Car cet homme est réellement « beau », et digne de l'admiration de ses camarades ; surtout, son imbécilité même est un objet d'admiration – paradoxale – de la part de Baudelaire, qui lui consacre son orfèvrerie poétique. Le poète ajoute ensuite que l'imbécile « [lui] parut concentrer en lui tout l'esprit de la France ». On notera que le verbe « concentrer » relaie l'effort de Baudelaire lui-même pour densifier le poème, en le concentrant autour d'une parole elle-même concentrante. La densité et la brièveté sont bien les propriétés formelles des phrases, et, cependant, cette concentration est paradoxale : à force de densification, la phrase ne concentre que du vide. Ou plutôt, elle concentre une forme de vide problématique, à la fois très plein et très creux, et poétique en son genre, qui fascine Baudelaire comme étant l'expression la plus pure de la modernité. En outre, le mot « esprit » est utilisé en syllepse, car il désigne la nature de la France (l'« esprit » au sens d'« état d'esprit », de « manière d'être »), mais aussi l'intelligence de la France (« esprit » au sens d'« art de converser par saillies »). Le fameux esprit français, qui se manifeste par les phrases et les môtS, est ici tout à fait renversé ; n'est pas l'âne qui croit. Mais toute la force poétique de ce poème réside précisément dans la monstration de la phrase, dans son exhibition. La beauté vient de l'absurdité pathétique du dispositif, qui met en abîme l'esthétique langagière d'un temps, face à la réaction forcément muette de l'animal. Entre le phraseur qui parle trop, vraie bête de foire, et l'âne condamné au silence, peut saillir et se développer le spleen du verbe poétique dans son éternel négoce. Le paradoxe phrase/phrase s'est incarné dans l'écriture.

4.2. Bonjour, Au revoir

Chez Flaubert aussi, la formule de salutation donne plusieurs fois lieu à un traitement tout-à-fait particulier. Voyons ainsi la scène de l'enterrement de Dambreuse, dans *L'Éducation sentimentale* : « tous les mots qu'il faut dire : 'Fin prématurée, – regrets éternels ; – l'autre patrie, – adieu, ou plutôt non, au revoir !' » (Flaubert, IV, 565). L'expression-titre « tous les mots qu'il faut dire » range, comme un hyperonyme, les segments qui suivent dans la catégorie des phrases. Celle qui nous intéresse ici, « adieu, ou plutôt non, au revoir ! », est une auto-correction qui met en scène complaisamment une erreur possible (*adieu*) tout en la corrigeant (*au revoir*). Les personnes qui prononcent ces mots jouent avec la remotivation du tour figé « au revoir » : grâce à la correction, les locuteurs insistent sur le fait que « oui, nous allons nous revoir bientôt (dans l'au-delà) ». Mais bien entendu, cette auto-correction, si elle témoigne d'une certaine maîtrise du langage, n'est en réalité qu'une feinte, et a pour unique but de se donner pour un esprit élégant. C'est là une forme de bêtise qui exaspère Flaubert : celle qui consiste à prendre des poses intelligentes ; l'épanorthose² devient alors la forme de cette pose. Le repentir sur l'axe paradigmatique épouse alors la question de ce qu'il est le plus adéquat de dire en société (faut-il dire *adieu* ou *au revoir* ?), question qui s'assume elle-même (je me montre

² L'épanorthose est une figure de style qui consiste à corriger une expression en la remplaçant par une autre, jugée plus adaptée ; par exemple lorsque Cyrano s'exclame : « c'est un cap ! Que dis-je, c'est un cap ?... C'est une péninsule ! »

en train de me demander s'il faut dire *adieu* ou *au revoir*), dans une spirale de phrases s'engendrant l'une l'autre.

On retrouve ce dispositif dans *Madame Bovary* à la fin de la scène du bal, cette fois de façon indirecte, mais toujours à propos de salutations : « On causa quelques minutes encore et, après les adieux ou plutôt le bonjour, les hôtes du château s'allèrent coucher. » (Flaubert, III, 196) L'épanorthose fait résonner la causerie qui ouvre la phrase (« on causa ») : au sein du discours indirect, le lecteur *entend* les hôtes dire « adieu, ou plutôt bonjour ! » – comme le lecteur de Baudelaire *entendait* le plaisant se gausser de l'âne ; car mettre sur le papier la phrase, c'est interroger le rapport de l'oral et de l'écrit. Mais pour comprendre cette formule, il faut se rappeler qu'à l'époque, les gens disent « adieu » là où nous disons actuellement « à demain ». Cette phrase donc, « [à demain], ou plutôt bonjour », n'est autre que la phrase on ne peut plus éculée que l'on formule lorsqu'on se couche après minuit et qu'il n'est donc plus possible en toute rigueur de dire « à demain » (ou « adieu »). Le locuteur d'une telle expression croit donc, encore une fois, faire de l'esprit en étalant son recul sur la langue ; c'est ce type de bêtise qui fascine, car elle est, au fond, une forme de création, une tentative d'effet de style. La phrase serait alors le prototype même de la phrase qui échoue.

En outre, l'expression est intégrée à la phrase de Flaubert : c'est la technique-flaubertienne par excellence, du tuilage des discours rapportés. La phrase (« On causa quelques minutes encore et, après les adieux ou plutôt le bonjour, les hôtes du château s'allèrent coucher ») en gagne une substance très particulière, car la frontière du discours narratorial et du discours indirect est ténue ; ainsi, l'on pourrait aussi choisir d'entendre la voix des hôtes seulement dans « ou plutôt le bonjour », comme s'ils corrigeaient pédantesquement l'écrivain lui-même. C'est qu'en effet, comme toujours avec l'épanorthose, la figure questionne la pertinence de la formule, de la justesse du style, de la réussite ou non de l'acte d'écriture. La texture stylistique est donc travaillée de l'intérieur par la tension entre phrase et phrase.

5. CONCLUSION

Pour Flaubert et Baudelaire, il s'agit donc de trouver une forme susceptible d'accueillir la phrase tout en la tenant à distance. Cette forme, c'est la phrase avec ses beautés grammaticales (Proust 1920) ; c'est aussi, pour Baudelaire, le vers. Cette forme est travaillée avec un tel soin qu'elle réussit à reprendre ses droits à la phrase : comme pour cette dernière, sa densité et son rythme la rendent mémorable, belle, percussive – lui confèrent une vraie force de frappe.

Nous disions à l'ouverture de cet article que la phrase était un phénomène grammatical : en réalité, c'est un phénomène qui est *devenu* grammatical. C'est précisément dans cette conversion du regard porté sur la phrase que se joue quelque chose de la modernité. En orientant la perception auctoriale vers la grammaire, la nouvelle acception de phrase oblige l'auteur à s'emparer, justement, de la grammaire pour *dire* d'une nouvelle façon. L'expression est foncièrement modifiée, parce que le regard porté sur elle a changé. C'est par repoussoir avec l'idée terrible de phrase, c'est pour ne pas *faire des phrases*, que les écrivains modernes réinventent la grammaire de la phrase, et ce mouvement accompagne et se superpose complètement au changement de sens du mot. Le transfert de sens du mot « phrase », auquel participent Flaubert et Baudelaire, prend donc en charge toute une esthétique. Il manifeste la haute conscience d'un recul sur le recul même, d'un méta-recul, qui porte en lui peut-être les germes de ce qu'on appelle parfois postmodernité.

RÉFÉRENCES

- Baudelaire, Charles. 1973. *Correspondance*, tome II. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1975. *Œuvres complètes*, tome I. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Œuvres complètes*, tome II. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Flaubert, Gustave. 1980. *Correspondance*, tome II. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Flaubert, Gustave. 2013. *Œuvres complètes*, tome III. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Flaubert, Gustave. 2021a. *Œuvres complètes*, tome IV. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Flaubert, Gustave. 2021b. *Œuvres complètes*, tome V. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Barthes, Roland. 2002. « La phrase de Flaubert ». *Œuvres complètes*, IV. Paris : Seuil.
- Benini, Romain. 2021. *Filles du peuple ? Pour une stylistique de la chanson au XIX^e siècle*. Lyon : ENS Éditions.
- Bourget, Paul. 1883. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris : Alphonse Lemerre.
- Combettes, Bernard. 2011. « Phrase et proposition. Histoire et évolution de deux notions grammaticales ». *Le français aujourd'hui*, vol. 173, n°2.
- De Courtin, Antoine. 1695. *Nouveau Traité de la Civilité qui se Pratique en France parmi les Honnestes gens*. Paris : Josset.
- Oehler, Dolf. 1976. « Le caractère double de l'héroïsme et du beau modernes ». *Études Baudelairiennes*, vol. 8. Paris : Champion.
- Philippe, Gilles. 2013. *Le rêve du style parfait*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Proust, Marcel. 1920. « À propos du style de Flaubert ». *La Nouvelle Revue Française*, n° 76.
- Seguin, Jean-Pierre. 1993. *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*. Louvain-Paris : Peeters.
- Serça, Isabelle. 2012. *Esthétique de la ponctuation*. Paris : Gallimard.
- Siouffi, Gilles (dir.). 2020. *Une histoire de la phrase française*. Arles : Actes Sud.

OBNOVA KONCEPCIJE „FRAZE” KOD BODLERA I FLOBERA

Pojam „frazе“, koji se nalazi u središtu Bodlerove i Floberove estetike, nema ni isto značenje ni iste konotacije kao danas. U radu primećujemo da je kod ta dva pisca rečenica-fraza istovremeno u funkciji klasičarskog ideala ali i otklona od njega, što je u direktnoj vezi sa problematikom društvenih i književnih delovanja. Upravo se u okviru tog lingvističkog paradoksa ocrtava sam stil. Kako bismo to pokazali, posmatračemo „uzorke“ fraza-rečenica analizirajući način na koji je taj lingvistički fenomen postavljen u pismu.

Ključne reči: *fraza-rečenica, Bodler, Flober, modernost, stil*

RENEWAL OF THE CONCEPT OF “PHRASE” IN BAUDELAIRE AND FLAUBERT

The term “phrase”, which is at the heart of Baudelaire's and Flaubert's aesthetics, had neither the same meaning nor the same connotation as today. In the paper, we notice that in these two writers, the sentence-phrase is at the same time in the function of the classical ideal, but also a departure from it, which is directly related to the issue of social and literary activity. It is within this linguistic paradox that style itself is outlined. To demonstrate this, we will observe “samples” of phrase-sentences, analyzing the way in which this linguistic phenomenon is set out in the writing.

Key words: *phrase-sentence, Baudelaire, Flaubert, modernity, style*

LE DISCOURS INDIRECT LIBRE DANS LE ROMAN *MADAME BOVARY* DE GUSTAVE FLAUBERT ET SES ÉQUIVALENTS TRADUITS EN SERBE

UDC 821.133.1.09-31 Flaubert G.
811.133.1-255.4:811.163.41

Milana Dodig

Université de Kragujevac, Faculté des Lettres et des Arts, Serbie

Résumé. *Dans ce travail nous abordons l'analyse d'un des éléments déterminant l'originalité et la modernité du style de Gustave Flaubert : le phénomène du discours indirect libre (DIL) qui apparaît dans son roman Madame Bovary. Dans la littérature, on remarque deux attitudes des auteurs différant sur ce phénomène :*

(i) Flaubert a été le premier écrivain à introduire et à utiliser le DIL dans son œuvre (Philippe 2016);

(ii) « Un mythe répandu est que le DIL fut inventé par Flaubert » (Jansson 2006, 16).

Ajoutons aussi que le DIL chez Flaubert possède des traits typiques facilitant son identification dans le texte ce qui n'est pas généralement le cas selon la théorie.

En prenant en considération tous ces faits nous allons traiter le DIL comme faisant partie du style individuel de Flaubert dans son roman Madame Bovary. Notre objectif ne sera pas d'essayer de déterminer les formes et les types du DIL figurant dans ce roman, mais de présenter et d'expliquer son emploi et son rôle et de déterminer s'il existe les différences / ressemblances dans la traduction serbe du roman flaubertien, Gospođa Bovari, en prenant en compte l'exigence du style flaubertien, le phénomène de la concordance des temps dans la langue française et la difficulté de l'identification du DIL dans la langue serbe.

Mots clés : *Flaubert, Madame Bovary, style, discours indirect libre, traduction*

1. INTRODUCTION

Cette année, on célèbre le 200^e anniversaire de la naissance de Gustave Flaubert, écrivain révolutionnaire le plus influent du XIX^e siècle dans la littérature française aussi bien que dans celle du monde entier. L'importance et la diversité de son œuvre sont visibles

Submitted November 3, 2021; Accepted December 16, 2021

Corresponding author: Milana Dodig

Université de Kragujevac, Faculté des Lettres et des Arts

E-mail: dodigmilana@yahoo.com

dans le fait que les écoles réaliste et naturaliste s'appuient sur le nom de Flaubert ; cela vaut également pour le courant symboliste incarné par Proust et Joyce, mais aussi pour les œuvres de Conrad, Camus, Kafka, Sartre etc., qui sont inconcevables sans Flaubert – telle était la portée de son influence. Pourquoi ? On pourrait dire que Flaubert appartient à cette génération née après 1820 : Baudelaire, les Goncourt, puis Zola, Mallarmé, Manet, et bien d'autres, refusant les conventions et les restrictions académiques, et tenant à l'autonomie de l'art et à la primauté du langage. Ainsi, il a révolutionné l'écriture romanesque par son style auquel il a consacré un travail méticuleux et a voué corps et âme : « Il multiplie les brouillons, soigne chacune de ses phrases, [...] après une nuit de travail, dans la solitude de son bureau, le romancier lit son texte à voix haute pour en vérifier les rythmes et les sonorités » (Ferrère 1967). Concentré sur le perfectionnement de sa phrase, *i.e.* de son style et toujours en quête du *mot juste*, il peint *le vrai* dans ses œuvres moyennant une approche objective et impartiale traitant d'une thématique, ses détails et ses personnages, de manière vraisemblable et exacte, par la voix du narrateur muet et inconnu. Le premier chef-d'œuvre de Flaubert possédant ces caractéristiques est *Madame Bovary* (1857), un roman psychologique exemplaire qui a provoqué un scandale en raison de sa nature directe et de parties prétendument immorales du texte¹. Dans son roman *Madame Bovary*, Flaubert observe les *mœurs de province* – le sous-titre du roman – et nous expose les attitudes et les habitudes des gens conservateurs et bourgeois, les normes et les limites de leur vie quotidienne grâce à un travail minutieux sur la documentation. Ainsi la thématique et le style de *Madame Bovary* représentent une rupture considérable quant à la production littéraire du XIX^e siècle, mais aussi l'innovation et l'originalité de Flaubert. L'un des éléments innovants que Flaubert introduit dans ce roman est le *discours indirect libre* déterminant son style en permettant d'effacer le narrateur omniprésent et donnant ainsi une impression d'objectivité et d'exactitude de son discours ; l'élément qui deviendra une technique littéraire et artistique indispensable de la prose narrative du XX^e siècle.

De par toutes les données mentionnées *supra*, nous avons choisi d'analyser une partie importante du style de Flaubert dans son roman *Madame Bovary*. L'objectif de ce travail est de présenter et expliquer l'emploi du discours indirect libre dans ce roman et de déterminer s'il existe des différences / ressemblances dans la traduction serbe du roman flaubertien *Gospođa Bovari* en prenant en considération l'exigence du style flaubertien, le phénomène de la concordance des temps dans la langue française et la difficulté de l'identification du discours indirect libre dans la langue serbe.

2. LE PHÉNOMÈNE DU DISCOURS INDIRECT LIBRE

Le discours indirect libre (DIL), en tant que procédé linguo-stylistique inhérent au discours narratif, a été remarqué à la fin du XIX^e siècle, mais ses premières descriptions scientifiquement fondées apparaissent au début du XX^e siècle². Le (DIL) représente une sorte d'expression de la polyphonie. Il s'agit du terme original de Bakhtine³ (1989) utilisé

¹ Chose intéressante, la même année Baudelaire publie ses *Fleurs du Mal*, le recueil controversé provoquant le scandale à l'époque comme celui de Flaubert, et cette année on célèbre également le 200^e anniversaire de la naissance de Baudelaire.

² dans les œuvres du linguiste suisse Ch. Bally et du philologue allemand E. Lorck (Rajić 2010, 516).

³ C'est M. Bakhtine qui emploie le premier la notion de *polyphonie* dans laquelle il résume la description de ses analyses des romans de Dostoïevski concentrées sur les relations discursives entre l'auteur et les personnages. En France, motivé par les travaux de M. Bakhtine centrés sur le texte littéraire (polyphonie littéraire), c'est O. Ducrot qui a développé la

en linguistique moderne et désignant tout discours qui fait entendre plusieurs voix. Selon M. Bakhtine, chaque énoncé est essentiellement polyphonique, car différentes voix s'y croisent : la voix de l'auteur avec celles des protagonistes (Rajić 2010, 518). Le narrateur s'identifie au personnage, tout en conservant sa position grammaticale⁴ sans se séparer du cours central de sa narration. Ainsi le DIL permet de souligner l'authenticité du discours et des opinions des personnages, mais aussi de présenter une autre expérience de la fiction, qui ne correspond généralement pas à la vision du monde du narrateur.

Il est bien notoire que le DIL n'a ni la définition terminologique⁵ ni la structure linguistique grammaticalisée uniques. Ce phénomène représente une forme hybride spécifique dans la narration, car il contient des éléments des discours direct et indirect, représentant à la fois la catégorie syntaxique et un procédé stylistique. Alors que ces deux discours sont des catégories linguistiques générales, réalisables dans tous les styles fonctionnels, le DIL est une création de fiction et se trouve exclusivement dans la littérature (Kovačević 2012, 331). Ajoutons que le DIL ne possède aucun marqueur linguistique particulier : il est déterminé par les propriétés du discours direct, *i.e.* indirect, qui en sont absentes (Kovačević 2010, 178). Ainsi on y remarque l'absence du verbe introductif⁶ ou il est postposé, de la conjonction de subordination introduisant la proposition complétive, ce qui implique l'absence de limitations en termes de modalités et de transformations syntaxiques ; par conséquent, les phrases interrogatives, exclamatives et adverbiales se produisent souvent dans le DIL. Aussi, les exclamations, le jargon, l'incohérence et l'imprécision – tout ce qui n'est pas la caractéristique du discours indirect – sont fréquemment employés dans le DIL. Cela le rapproche du discours direct permettant aux personnages de parler naturellement et sans retenue. Cependant, il en est différencié par l'impossibilité d'utiliser des pronoms déictiques dans leur fonction primaire et par l'absence de guillemets.

3. LE DIL ET LA POSSIBILITÉ DE LE MARQUER DANS LE TEXTE

Comment expliquer l'interprétation d'un texte comme DIL en l'absence de marqueurs linguistiques explicites ? Benveniste (1966, 253) distingue les indices suivants permettant l'identification du DIL : présence des exclamations, ordre des mots imitant le discours direct mais avec l'emploi de la troisième personne, temps verbaux appartenant au plan historique. Banfield (1995) donne un aperçu des constructions qui peuvent introduire le DIL en français et en anglais : questions avec inversion, topicalisation / dislocation des éléments de phrase à gauche (COD) ou à droite (sujet), phrases elliptiques et exclamatives, antéposition des adverbes de manière.

Cependant, ces critères issus de la théorie doivent être pris avec certaines réserves. Nombreux sont les cas dont la forme n'insinue aucunement le DIL ou qui, à première vue, ressemblent à un récit ordinaire, mais nous, motivés par quelque chose qui dépasse les

théorie polyphonique de l'énonciation (polyphonie linguistique) dans ses trois textes principaux de 1980, 1983 et 1984. Il s'agit de l'extension de la théorie en question du texte (et de la littérature) à l'énoncé (et à la linguistique).

⁴Cela se remarque surtout par l'utilisation de formes verbales personnelles et de pronoms de troisième personne (Kovačević 2010, 98).

⁵Ce phénomène connaît aussi de nombreuses dénominations: *discours vécu/factuel/voilé*, *style indirect libre*, *discours indirect impropre* ou *discours indirect libre* (Cerquiglini 1984). Notons que la situation est la même dans d'autres langues : *free indirect speech/style/discourse*. Dans ce travail, puisqu'il s'agit d'une analyse contrastive d'un phénomène dans les langues serbe et française, nous avons choisi le terme de *discours indirect libre*.

⁶*verba dicendi/sentiendi*.

limites de la syntaxe et de la sémantique, les interprétons comme polyphoniques. Selon Reboul (1992, 134) il faut introduire le principe pragmatique pour marquer le DIL: lorsque le contexte cognitif nous empêche d'attribuer le contenu de l'énoncé au narrateur, nous l'attribuons à un autre sujet de conscience. C'est précisément pour cette raison que le DIL représente un moyen idéal pour réaliser le phénomène de la focalisation interne⁷ (Genette 1972, 92). Il se réfère au « caché et non dit » (Bahtin 1989, 54). Grâce à son potentiel, ce phénomène se produit précisément dans les œuvres où l'accent est mis sur le drame psychologique des personnages, où les expériences priment sur les événements. Tel est le roman que nous avons choisi comme corpus pour l'analyse des exemples dans lesquels apparaît le DIL.

Après avoir expliqué les problèmes concernant l'identification du DIL, soulignons deux faits pertinents pour notre travail : traits typiques du DIL caractérisant le style de Flaubert et présence/absence du phénomène de la concordance des temps.

Le fameux exemple du DIL et le plus souvent cité est précisément celui créé par Flaubert :

Ah ! Qu'elle serait jolie, plus tard à quinze ans, ressemblant à sa mère, elle porterait, comme elle, l'été, de grand chapeaux de paille ! (MB, 270)

Ah! kako će tek biti lepa docnije, kad bude imala petnaest godina i, likom na svoju majku, kad bude leti nosila, kao ona, široke slamne šešire! (GB, 173)

Dans le cas *supra* on peut remarquer l'emploi du conditionnel présent – relativement fréquemment utilisé dans le DIL, la présence des exclamations et les pronoms de troisième personne; bref, les traits impliquant clairement que l'on a affaire au DIL. En fait, le narrateur nous présente ici indiscrètement, *i.e.* moyennant la voix de Charles Bovary, les pensées de ce personnage sur l'avenir de sa fille mais aussi les émotions qu'il ressent pour sa femme Emma.

L'exemple français *supra* note le phénomène de la concordance des temps, ce qui est vérifié en serbe où figure simplement le futur simple du fait que cette langue ne connaît pas ce phénomène. Il faut mentionner ici que dans les langues dans lesquelles existe le phénomène de la concordance des temps (comme en français), il est plus facile de reconnaître le DIL que dans les langues dans lesquelles il n'existe pas (comme en serbe).

Pourquoi alors traiter le DIL chez Flaubert en tant que forme typique et facile à identifier ? Reggiani remarque qu'« avant Flaubert, le discours indirect libre est sporadique mais largement associé à l'expression des pensées verbales ou des paroles à la perception problématique » (2009, 125). Citons aussi l'attitude de Jansson (2006, 16) : « Un mythe répandu est que le DIL fut inventé par Flaubert, ce qui est loin de la vérité, mais son usage spécial de la forme, en combinaison avec l'universalité du DIL dans les romans de Zola, ont probablement contribué à son intégration dans la linguistique ». Même si l'auteure estime que Flaubert n'est pas l'initiateur du phénomène en question, elle reconnaît néanmoins que le DIL fait partie intégrante du style individuel de cet écrivain.

4. ANALYSE DU DIL DANS *MADAME BOVARY* ET SES ÉQUIVALENTS TRADUITS EN SERBE

Avant d'aborder l'analyse des exemples représentatifs du DIL issus de notre corpus, nous aimerions souligner la nouveauté qu'introduit le chef-d'œuvre de Flaubert et ainsi la fonction du phénomène en question qui s'y exerce.

⁷ Le phénomène stylistique qui implique d'entrer dans le monde intérieur du personnage et de présenter son flux de conscience.

Si Flaubert (2001, 30) déclare : « Mme Bovary, c'est moi », cela représente en fait son insistance sur l'impartialité qu'il explique ainsi : « l'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas (*ibid.*) ». La technique de l'écriture de Flaubert, qui « tient la plume comme d'autres le scalpel » (*ibid.*, 459) en choisissant attentivement chaque mot de ses phrases-rivières pleines d'assonances et en assurant la véracité de l'histoire racontée, garantit également cette impartialité, mais le DIL de Flaubert l'atteint dans la plus grande mesure moyennant le narrateur-intermédiaire entre les personnages et les lecteurs, qui ne juge pas, ne moralise pas et qui nous simplement transmet les pensées, les sentiments et les réactions des personnages en nous permettant de construire leur profil psychologique par nous-mêmes.

Selon notre analyse, on pourrait conclure que Flaubert s'appuie largement sur le DIL dans *Madame Bovary* afin de nous raconter l'histoire de la condition féminine et de la bourgeoisie du XIX^e siècle. C'est un outil stylistique très pertinent qui lui permet de peindre les personnages d'Emma et Charles Bovary, M. Homais, M. Lheureux, Rodolphe, Léon, etc. reflétant la situation sociale de cette époque. Passons maintenant à la présentation du rôle du DIL dans le roman. Parallèlement, nous allons analyser sa traduction dans son équivalent serbe.

Le roman débute par l'introduction du personnage de Charles Bovary. Il s'agit d'un « gars de campagne » grandissant comme un étudiant médiocre et devenant un homme passif, faible de caractère qui ne connaît que l'échec dans sa vie : professionnel (il n'est pas médecin mais « officier de santé » ; il ne réussit pas l'opération du pied-bot) et sentimental (il perd sa femme aimée à cause de son incapacité de la comprendre et d'exprimer ses sentiments).

Cependant, le narrateur flaubertien nous découvre un autre Charles, qui arrête d'être le bourgeois limité par des liens sociaux et familiaux, un époux passionné qui ose révéler ses sentiments pour la première fois :

Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses préférences. Il s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches. Elle le corrompait par-delà le tombeau. (*MB*, 438)

Da bi joj se dopao, kao da ona još živi, on usvoji njen ukus i njene poglede na život; kupi lakovane cipele, uobičaji da nosi bele kravate. Ona ga je kvarila čak i iz groba. (*GB*, 1994, 354)

Da bi joj se svideo, kao da je bila još živa, on prihvati njene poglede, njene ideje; kupio je lakovane čizme i počeo da nosi bele kravate. Kvarila ga je odonud groba. (*GB*, 2004, 301)

Alors, c'est le DIL flaubertien qui nous présente une image de Charles complètement différente de celle dominant le roman – l'image du mari dont Emma avait rêvé toute sa vie, mais son changement arrive trop tard, car Emma n'est plus vivante. Ces exemples sont également précieux en raison de la présence du narrateur invisible qui n'a pas pu résister à commenter d'une manière un peu ironique ce changement de Charles (« Elle le corrompait par-delà le tombeau »).

S'agissant de la traduction serbe, nous avons consulté deux éditions (de 1994 et de 2004)⁸. Le phénomène de DIL y est facile à identifier : l'emploi des pronoms personnels de la troisième personne ; l'imparfait a été traduit par le passé composé des verbes imperfectifs – son équivalent serbe habituel, le passé simple par le passé composé ou par l'aoriste. On peut remarquer que l'exemple serbe de l'édition de 1994 est l'équivalent français plus fidèle que celui de l'autre édition du fait qu'il respecte l'emploi du passé simple dans l'original.

⁸ dont les traductrices sont respectivement Mila Đorđević et Cveta Kotevska.

Même si l'on prend Charles pour un homme inactif dans tous les domaines, Flaubert utilise son DIL pour nous montrer les pensées sérieuses de Charles après avoir rencontré Emma, *i.e.* il nous montre un vrai tourment que Charles souffre en craignant d'exprimer ses émotions et de demander la main d'Emma pour devenir son épouse :

Le soir, en s'en retournant, Charles reprit une à une les phrases qu'elle avait dites. [...] Puis il se demanda ce qu'elle deviendrait, si elle se marierait, et à qui ? Mais [...] quelque chose bourdonnait: « Si tu te mariaais, pourtant! Si tu te mariaais ! » La nuit, il ne dort pas, sa gorge était serrée, il avait soif. (*MB*, 71)

Uveče, vraćajući se kući, Šarl je ponavljao jednu za drugom rečenice što ih je ona rekla. [...] Zatim se upita: šta bi bilo od nje kad bi se udala? i za koga? Ali [...] mu je nešto brujalo: „Kako bi bilo kad bi se ti ipak oženio! Kad bi se ti oženio!“ Noću ne zaspao, steže ga u grlu, žedan je. (*GB*, 1994, 26–27)

Uveče, vraćajući se kući, Šarl je jednu za drugom ponavljao rečenice koje je ona izgovorila. Zatim se pitao šta bi se desilo kad bi se ona udala, i za koga? Ali [...] mu je brujalo nešto: „A da se ti oženiš! A da se ti oženiš!“ Te noći nije spavao, grlo mu se steglo, bio je žedan. (*GB*, 2004, 22–23)

On a l'impression ici que, moyennant le DIL, l'écrivain veut nous faire connaître, dès le début du roman, le destin de Charles – ayant toujours une aspiration de quelque chose mais n'ayant pas le courage de la réaliser.

En ce qui concerne l'identification du DIL, il est encore plus facile de le marquer dans les exemples *supra*, voire en serbe, de par la présence notamment des signes de ponctuation⁹ appartenant au discours direct.

La comparaison des exemples traduits en serbe nous démontre que ceux de l'édition de 1994 préfèrent l'emploi de l'aoriste (*ne zaspao – ne dormit pas, steže – fut serré*) ; le résultat de ce choix du traducteur s'explique par son intention de produire des effets du dynamisme et du vécu dans le texte.

Dans le cas suivant on peut suivre la pensée de Charles sur sa vie jusqu'à son mariage avec Emma ; plus précisément, l'écrivain nous donne le résumé de la vie de Charles pleine de déception et d'insatisfaction à l'aide de DIL :

Jusqu'à présent, qu'avait-il eu de bon dans l'existence ? Était-ce son temps de collègue, où il restait seul au milieu de ses camarades plus riches ou plus forts que lui dans leurs classes ? Était-ce plus tard, lorsqu'il étudiait la médecine et n'avait jamais la bourse assez ronde pour payer la contredanse à quelque petite ouvrière qui fût devenue sa maîtresse ? (*MB*, 83–84)

Čega je dobroga imao on dosad u životu? Da nije to ono vreme u gimnaziji gde je sedeo sam usred svojih drugova iz razreda bogatijih ili sposobnijih od njega? Da nije to malo dobnije kada je studirao medicinu i nikad nije imao nabubrelu kesu da vodi na igranku kakvu radničicu koja bi mu postala ljubavnica? (*GB*, 1994, 37)

Šta je on dosad dobrog imao u životu? Da li je to bilo gimnazijsko vreme koje je provodio sam pored drugova iz razreda, sposobnijih i bogatijih od sebe? Da li je to bilo kasnije, kad je učio medicinu i kad u novčaniku nikad nije imao ni toliko novca da plati ulaznicu za igranku kakvoj maloj radnici koja bi mu postala ljubavnica? (*GB*, 2004, 32)

Notons que dans le DIL figure le plus-que-parfait (en corrélation avec l'imparfait), un temps verbal par ailleurs caractéristique du DIL, puisqu'il désigne le passé par rapport au moment de l'événement, qui sert de point de référence, et ne renvoie pas au moment de la narration. Le signe de ponctuation du discours direct (marqueur de la modalité interrogative) a également été

⁹ points d'exclamation et d'interrogation.

conservé. Les exemples serbes utilisent le passé composé des verbes imperfectifs et perfectifs comme l'équivalent en raison de l'absence du phénomène de la concordance des temps et ils mettent l'accent sur le flux de pensée de notre personnage en question.

Passons maintenant au personnage d'Emma, une femme « victime de la littérature du XIX^e siècle » perdue dans l'imaginaire et ses rêves romantiques, n'acceptant pas les normes sociales ni les stéréotypes moraux de son milieu. Grâce à l'utilisation du DIL, Flaubert nous fait connaître avec tous les états de l'âme d'Emma, toutes ses rêveries et ses déceptions qui l'amènent au suicide – son unique réponse-victoire sur son destin désillusionnant.

Le DIL permet à l'écrivain de créer un cercle de confiance entre lui et le lecteur en assurant l'authenticité des sentiments exprimés par les personnages. Comment ?

Flaubert donne la parole à Emma pour exprimer sa relation avec sa défunte mère et son opinion sur son service :

Elle lui parla encore de sa mère, et même lui montra dans le jardin la plate-bande dont elle cueillait les fleurs, tous les premiers vendredis de chaque mois, pour les aller mettre sur sa tombe. Mais le jardinier qu'ils avaient n'y entendait rien ; on était si mal servi ! (*MB*, 70)

Govorila mu je i o svojoj majci, pa mu čak pokaza u vrtu leju sa koje je brala cveće, svakog prvog petka u mesecu, i nosila ga na majčin grob. Ali vrtlar koji je služio kod njih nije se ništa razumevao u tome. Mnogo je loša posluga danas! (*GB*, 1994, 26)

Pričala mu je još i o svojoj majci, pa mu je čak pokazala leju u vrtu, gde svakog prvog petka u mesecu bere cveće, koje zatim nosi na majčin grob. Ali njihov se vrtlar u cveće uopšte ne razume; posluga je tako loša! (*GB*, 2004, 22)

Alors que Flaubert emploie principalement l'imparfait dans son DIL, mais aussi le passé simple, les traducteurs serbes utilisent soit le passé composé des verbes imperfectifs (édition de 1994) par lequel on insiste sur la description, soit le présent des verbes imperfectifs ce qui implique la tendance du traducteur à respecter le phénomène de la concordance des temps en français, mais aussi à présenter les événements comme s'ils se déroulaient devant nos yeux – l'effet du présent dit cinématographique (édition de 2004).

Ensuite, c'est le DIL qui nous révèle le changement dans le comportement de Rodolphe envers Emma et présage la fin de leur histoire d'amour :

Mais elle était si jolie ! il en avait possédé si peu d'une candeur pareille ! Cet amour sans libertinage était pour lui quelque chose de nouveau, et qui caressait à la fois son orgueil et sa sensualité. Alors, sûr d'être aimé, il ne se gêna pas, et insensiblement ses façons changèrent. (*MB*, 241)

Ali ona je bila veoma lepa! Malo ih je on dotle imao tako bezazlenih kao što je ona! ova ljubav bez raskalašnosti bila je za njega nešto novo i laskala je odjednom i njegovom ponosu i njegovoj čulnosti. A onda, uveren da je voljen, on se više nije ustezao i njegovu se držanje neprimetno promeni. (*GB*, 1994, 176)

Ali je bila tako lepa! on je imao tako malo žena koje je odlikovala ova čednost! Ta ljubav oslobođena raskalašnosti, predstavljala je za njega novinu i istovremeno godila i njegovom ponosu i njegovoj čulnosti. Stoga se on, siguran da je voljen, nije snebivao, tako da je nesvesno promenio i svoje ponašanje. (*GB*, 2004, 151)

Comme dans les exemples serbes *supra*, c'est le passé composé qui figure dans les cas décrivant l'attitude modifiée de Rodolphe envers Emma. Notons que sans les propositions contenant les signes de ponctuation en nous informant que le DIL est en vigueur, il est difficile d'apercevoir le contraste entre simple récit et rapport des pensées.

En lisant le roman de Flaubert, il arrive parfois qu'il ne soit pas possible de déterminer qui parle : le DIL peut introduire l'ambiguïté. L'exemple suivant dévoile-t-il la voix de Léon ou d'Emma ?

Il fallait que Léon, chaque fois, lui racontât toute sa conduite. [...] Il ne discutait pas ses idées. Elle avait des paroles tendres avec des baisers qui lui emportaient l'âme. Où donc avait-elle appris cette corruption ? (MB, 364)

Leon je morao da joj priča sve što je radio [...] Nikad joj nije protivrečio. Imala je ona slatkih reči uz poljupce koji su mu odnosili dušu. A gde li je ona to naučila ovu pokvarenost? (GB, 1994, 287)

Leon je svaki put morao da joj ispriča gde je sve bio [...] on nije osporavao njena gledišta. Celo njegovo biće bilo je opčinjeno njenim nežnim rečima i njenim poljupcima. Gde li je samo naučila tu pokvarenost? (GB, 2004, 244–245)

Flaubert accorde la possibilité au lecteur de décider à qui appartient la voix et ainsi de continuer à construire le profil psychologique des personnages (d'Emma ou de Léon ici). Il est intéressant de noter aussi que la question posée à la fin de l'exemple évoqué *supra* pourrait témoigner même de la présence possible du narrateur qui veut avertir le lecteur, toujours d'une manière neutre, de la vraie nature d'Emma.

Quant à la traduction, les deux équivalents serbes utilisent le passé composé des verbes imparfaits pour marquer les effets produits par l'imparfait français décrivant et rapportant la vie intérieure des personnages et en combinaison avec les pronoms à la troisième personne contribuant à créer cette ambiguïté dont il a été déjà la question *supra*.

La coïncidence des voix peut être remarquée également dans le cas *infra* :

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et de *ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. (MB, 84)

Do venčanja mislila je da je zaljubljena u njega; ali pošto sreća koja je trebalo da izbije iz te ljubavi nije došla mora biti da se prevarila, mislila je ona. I Ema se trudila da sazna šta se u životu tačno podrazumeva pod rečima *blaženstvo*, *ljubav* i *zanos*, koji su joj izgledali tako divni u knjigama. (GB, 1994, 38)

Pre nego što se udala, verovala je da je zadobila svoju ljubav; ali kako sreća koja je trebalo da bude kruna te ljubavi, nije dolazila, mora biti da se ona prevarila, mislila je. I Ema je nastojala da spozna šta zapravo u životu znače reči *blaženstvo*, *ljubav* i *zanos*, koje su joj se u knjigama činile tako lepe. (GB, 2004, 32)

Il se pose la question ici de savoir si l'on entend la voix d'Emma ou celle du narrateur. Les mots écrits en italiques : *félicité*, *passion* et *ivresse* et le fait qu'Emma cherche leur signification, découverte dans les livres, dans la vie réelle, nous conduisent à inférer plutôt la voix ironique du narrateur. Notons que l'intention de l'écrivain a été reconnue également dans la traduction ce que l'on conclut par le choix des mots et des temps verbaux contenant les verbes modaux.

Nous avons déjà mentionné que le DIL est aussi un outil stylistique ironique dont se sert Flaubert et cela se reflète notamment dans la description de la personnalité d'Emma. En fait, à travers la perspective du personnage, le DIL permet au narrateur d'exprimer son attitude à son égard (ironique, voire moqueur envers Emma), tendant à provoquer de l'empathie chez le lecteur.

Voici l'exemple où l'on voit les rêveries d'Emma sur le mariage et le mari parfait :

Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse ! Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum des citronniers ; on regarde les étoiles en faisant des projets. Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses, avec un mari vêtu d'un habit de velours noir et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes. (*MB*, 91)

Ponekad je pomišljala da su ipak ovo sad najlepší dani njenog života, medeni mesec, kako se to kaže. Da bi se osetila njegova milina, trebalo je, nesumnjivo otići u one krajeve sa zvučnim imenima gde je posle prve bračne noći tako slatko izležavati se! Kad sunce zalazi, udišu na obali zaliva miris limunova drveta; gledaju zvezde i kuju planove. Zašto ona nije mogla da se nalakti na balkonu neke švajcarske seoske kućice, s mužem u fraku od crne kadife, i koji nosi mekane čizme, ušiljen šešir i narukvice! (*GB*, 1994, 43–44)

Ponekad bi pomislila da su ovo ipak najlepší dani njenog života, njen medeni mesec, kako se to kaže. Da bi čovek osetio njihovu slast, trebalo je, bez sumnje, da se otisne ka onim zemljama sa zvučnim imenima gde se prvi dana braka provode u najdražem plandovanju! Kad sunce zalazi na obali zaliva, udišete miris limunova; posmatrate zvezde i kujete planove. Zašto ona nije mogla da se nalakti na balkon kakve švajcarske planinske kuće, sa mužem u fraku od crnog baršuna koji nosi meke čizme, šiljati šešir i manžete! (*GB*, 2004, 37)

Dans ce passage on sent le ton ironique du narrateur, rapportant les pensées d'Emma qui ne sont que des clichés et des stéréotypes sur l'amour : le coucher du soleil, les pays exotiques lointains, un homme raffiné, etc.

On pourrait dire que ce ton est souligné dans la traduction où on remarque l'emploi du présent dont le but est d'attirer plus profondément notre attention sur l'illusion d'Emma d'un temps romantique que deux amoureux devraient passer, comme si cela se déroulait devant nous, et notamment dans la traduction de l'édition de 2004 où l'interprète s'adresse au lecteur à la deuxième personne du pluriel du présent.

En plus des rêveries, Flaubert dépeint également à l'aide du DIL la déception d'Emma face au mariage et à son époux qui ne correspondent pas à ses attentes :

– Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ? Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen de rencontrer un autre homme. Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là. Il aurait pu être beau, distingué, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades. Que faisaient-elles maintenant ? Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur. (*MB*, 96)

– Bože, bože, zašto li sam se ja udala? Pitala se zar nije bilo načina da naiđe na drugog čoveka. Ni jedan od tih, zbilja, nije ličio na ovoga. On je mogao biti lep, otmien, onakav kakvi su nesumnjivo bili oni za koje su se udale njene nekadanje drugarice. Šta li one sad rade? A ona? Njen je život hladan kao ambar s prozorčedom ka severu, a dosada, taj nemi pauk, plete mrežu u mraku u svima kutima njenog srca. (*GB*, 1994, 47–48)

„O bože, zašto li sam se ja udala?“ Pitala se nije li bilo načina da naiđe na drugog čoveka. Nijedan od tih doista nije ličio na ovog sadašnjeg. Mogao je da bude lep, uglađen, onakav kakvi su, u to nema sumnje, muževi njenih nekadašnjih drugarica. Šta one sad rade? A njen je život bio hladan kao kakav tavan s prozorčićem okrenutim prema severu, dok je dosada, ta tiha paučina, pleta svoje tkanje u tami svih uglova njenog srca. (*GB*, 2004, 41)

La comparaison de la vie d'Emma au grenier froid et sombre pourrait être comprise comme une prédiction du destin triste d'Emma.

La lamentation d'Emma sur sa vie est traduite en serbe par le passé composé des verbes imperfectifs et modaux et par le présent en raison de l'absence de la concordance des temps. On remarque aussi que la traduction serbe de l'édition de 1994 renforce le rôle du DIL dans la dernière proposition où apparaît une question : A ona? ('Et elle?') n'existant pas dans l'original et où figure aussi le présent (à la différence de la traduction de l'édition de 2004) qui souligne l'importance de cette comparaison entre la vie d'Emma et le grenier sombre.

Le passage suivant décrit le deuxième déclin psychologique d'Emma qui attendait depuis des mois une nouvelle invitation au bal à la Vaubyessard mais qui n'est pas arrivée et Emma tombe encore une fois dans l'ennui et dans le désespoir :

Après l'ennui de cette déception, son cœur, de nouveau, resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença. Elles allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file toujours pareilles, innombrables et n'apportant rien ! Les autres existences avaient du moins la chance d'événement. Mais, pour elle, rien n'arrivait, Dieu l'avait voulu ! l'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée. (*MB*, 117)

Posle nespokoјstva usled ovog razočaranja, srce joj ponovo osta prazno i onda poče niz jednolikih dana. Pa oni će to onda da se nižu svi jedan kao drugi, bezbrojni, neće donositi ništa! Drugi životi imali su bar u izgledu neki događaj! Ali njoj se ništa nije događalo, bog je tako hteo! Budućnost je bila jedan potpuno taman hodnik sa dobro zaključanim vratima na kraju. (*GB*, 1994, 66)

Ojadena ovim razočaranjem, njeno srce ponovo ostade prazno i tada opet potekoše oni isti jednolični dani. Oni su se sada nizali jedan za drugim, uvek slični, bezbrojni, ne donoseći ništa! Drugi ljudi imali su bar tu sreću da im se može nešto desiti. Ali njoj se ništa nije događalo. Tako je Bog hteo! Budućnost je bila nekakav taman hodnik u čijem su se dnu nalazila neka dobro zatvorena vrata. (*GB*, 2004, 56–57)

Ici, il est intéressant de noter l'emploi de l'imparfait dans la dernière proposition décrivant l'avenir. On a l'impression que Flaubert en parlant du futur d'Emma au passé et en le comparant à un couloir noir sans issue souligne toute la détresse de l'âme d'Emma et présuppose ainsi l'unique réponse d'Emma à sa réalité décevante. Les traducteurs serbes ont bien compris l'intention de Flaubert du fait qu'ils utilisent le passé composé comme l'équivalent de l'imparfait français.

Le DIL nous rapproche de la réaction d'Emma après avoir découvert que son amant Rodolphe la quittait, *i.e.* il nous montre l'aggravation de son état se transformant de la déception au désespoir ce qui, par rapport aux cas précédents, annonce encore plus la fin malheureuse de notre personnage :

Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde, et elle relisait la lettre avec des ricanements de colère. [...] Pourquoi n'en a pas finir ? Qui la retenait donc ? (*MB*, 282)

Ona se oslonila na otvor na potkrovlju i opet čitala pismo cereći se od srdžbe. [...] A što da se s tim ne svrši? Ko to, pa, nju zadržava? (*GB*, 1994, 213)

Ona se naže nad okvir prozora i stade ponovo da čita pismo gorko se smejući od srdžbe. [...] Što ona s ovim ne bi okončala? Ko je u tome zadržava? (*GB*, 2004, 181)

S'agissant de la traduction, l'exemple appartenant à l'édition de 2004 est intéressant du fait que l'on remarque la présence de l'aoriste figurant comme l'équivalent de l'imparfait français, alors que dans l'autre équivalent serbe figure le passé composé. Le rôle de l'aoriste ici est d'introduire le dynamisme dans la description du bouleversement psychologique d'Emma. Il faut noter aussi que dans les deux cas traduits en serbe se trouve également le présent comme l'équivalent de l'imparfait français en raison de l'absence de concordance des temps.

5. CONCLUSION

Le rêve de Flaubert était d'écrire « le livre sur rien [...] qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style », où l'on voit à quel point il se souciait de la question du style – « une manière absolue de voir les choses » (Flaubert 2001, 8). Notre objectif était de démontrer que le DIL représente une partie très importante de son style.

Nous avons vu que pour Flaubert le DIL est un champ de l'analyse psychologique où ses personnages exposent tous leurs sentiments et les offrent sur un plateau au lecteur qui n'a qu'à tendre la main afin de pénétrer leur âme. En gardant ce fait à l'esprit, il n'est pas étonnant que le DIL domine le roman en nous présentant le monde flaubertien. Notre analyse a également permis de déterminer plus précisément la tâche du DIL flaubertien en inférant que :

- (i) le DIL est un outil de détection de l'inhabituel (le comportement dynamique du Charles) ;
- (ii) le DIL est un outil d'ironie (la présence discrète du narrateur soulignant la superficialité d'Emma résultant de son éducation) ;
- (iii) le DIL est un outil de prédiction (les signes annonciateurs de la fin de l'histoire d'amour entre Rodolphe et Emma et notamment du triste destin d'Emma) ;
- (iv) le DIL est un outil de confusion (la présence du mélange des voix dont les frontières sont habilement brouillées, de sorte que l'on ne sait pas qui parle).

S'agissant de la traduction, il est intéressant de noter que la large majorité des DIL a été traduite en serbe (éditions de 1994 et de 2004). La curiosité se voit dans le fait confirmant que les traducteurs n'éprouvent plus autant de malaise à l'égard du phénomène en question par rapport à sa compréhension et sa traduction au XIX^e siècle. Il faut mentionner ici aussi l'occasion facilitant le travail des traducteurs serbes qui se reflète dans ce que nous avons déjà souligné *supra* (le point 3) : la langue française connaissant le phénomène de la concordance des temps permet d'identifier plus facilement le DIL. Néanmoins, le fait que la langue serbe ne connaît pas le phénomène de la concordance des temps aussi bien que l'exigence du style de Flaubert a entraîné comme conséquences : d'une part la difficulté de distinguer le simple récit et la citation des pensées des personnages, et de l'autre, la décision du traducteur d'obtenir certains effets stylistiques d'une autre manière : emploi du présent cinématographique afin d'accélérer l'action, du passé simple pour produire des effets du vécu et du dynamisme dans la narration.

SOURCES

- Flaubert, Gustave. 2001. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard.
Flober, Gistav. 1994. *Gospođa Bovari*. Prevela Mila Đorđević. Beograd: Prosveta.
Flober, Gistav. 2004. *Gospođa Bovari*. Prevela Cveta Kotevska. Beograd: Politika, Narodna knjiga.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
Banfield, Ann. 1995. *Phrases sans parole : Théorie du récit et du style indirect libre*. Paris: Seuil.
Benveniste, Émile. 1966. *Problème de linguistique générale I*. Paris: Gallimard.
Cerquiglini, Bernard. 1984. « Le style indirect libre et la modernité ». *Langages* 73. 7–16.
Genette, Gérard. 1972. *Figure III*. Paris: Seuil.

- Jansson, Kristina. 2006. *Saisir l'insaisissable. Les formes et les traductions du discours indirect libre dans des romans suédois et français*, Acta Wexionensia 86, Växjö University Press.
- Kovačević, Miloš. 2010. "Stilsko-jezičke karakteristike bajki „Dolina Jorgovana” Tiodora Rosića." *Savremena književnost za decu u nauci i nastavi*, Jagodina: Pedagoški fakultet.
- Kovačević, Miloš. 2012. "Sintaksičko-stilističke osobine slobodnog neupravnog govora u romanima Meše Selimovića i Skendera Kulenovića." *Lingvostilistika književnog teksta*. Beograd: SKZ.
- Philippe, Gilles. 2016. « Le discours indirect libre et la représentation du discours perçu ». *Fabula, Marges et contraintes du discours indirect libre*. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3867.php>, page consultée le 10 avril 2021.
- Reboul, Anne. 1992. *Rhétorique et stylistique de la fiction*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Reggiani, Christelle. 2009. « L'intériorisation du roman : brève histoire du discours indirect libre ». *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris : Fayard. 122–135.
- Ferrère, Étienne-Louis. 1967. *L'esthétique de Gustave Flaubert*. Genève: Slatkine reprints.
- Rajić, Jovan. 2010. "Slobodni nepravni govor: jezička realizacija polifoničnog iskaza u narativnom diskursu". *Srpski jezik XV*. Beograd. 515–524.

SLOBODNI INDIREKTNI GOVOR U ROMANU GISTAVA FLOBERA GOSPOĐA BOVARI I NJEGOVI ZNAČENJSKI EKVIVALENTI U SRPSKOM PREVODU

U ovom radu bavimo se analizom fenomena slobodnog indirektnog govora (SIG) u Floborovom romanu Gospođa Bovari. U literaturi nailazimo na dva različita stava autora po pitanju SIG. Naime, jedni tvrde da je Flober izmislio SIG u svom delu (Filip, 2016), dok drugi tvrde da se zapravo radi o „rasprostranjenom mitu“ (Janson 2006, 16). Treba napomenuti i bitnu činjenicu da SIG u Floborovom delu poseduje tipične karakteristike koje olakšavaju njegovo prepoznavanje u tekstu, što generalno, prema teoriji, nije slučaj. Imajući u vidu pomenute činjenice, mi ćemo SIG tretirati kao deo Floborovog individualnog stila. Dakle, naš cilj neće biti da se utvrde oblici i tipovi SIG koji se javljaju u datom romanu, već da se predstavi i objasni njegova uloga, kao i da se utvrdi postoje li razlike, odnosno, sličnosti u srpskom prevodu Floborovog romana, uzimajući u obzir zahtevnost njegovog stila, fenomen slaganja vremena u francuskom jeziku i poteškoće u identifikaciji SIG u srpskom jeziku.

Ključne reči: *Flober, Gospođa Bovari, stil, slobodni indirektni govor, prevod*

FREE INDIRECT SPEECH IN MADAME BOVARY BY G. FLAUBERT AND ITS EQUIVALENTS IN SERBIAN TRANSLATION

In this paper, we analyze the phenomenon of free indirect speech in Flaubert's novel Madame Bovary. In the literature, we have come across two different views regarding free indirect speech in Flaubert's work. Namely, some claim that Flaubert invented free indirect speech in his work (Philip, 2016), while others claim that it is actually a "widespread myth" (Janson 2006, 16). It should be noted that free indirect speech in Flaubert's work has specific characteristics that facilitate its recognition in the text, which is generally not the case. Having in mind the facts mentioned, we will consider free indirect speech as part of Flaubert's individual style. Therefore, our goal will not be to determine forms and types of free indirect speech in the novel but to explain its role, and to determine differences or similarities in the Serbian translation of Flaubert's novel. We shall take into account the complexity of his style, the sequence of tenses in French, and the difficulty in identifying free indirect speech in Serbian.

Key words: *Flaubert, Madame Bovary, style, free indirect speech, translation*

RÉCEPTION ET INFLUENCES DE PROUST EN ITALIE (1913–1950)

UDC 821.133.1.09 Proust M.(450)

Bernard Urbani

Avignon Université, ICTT, Vaucluse, Avignon, France

Résumé. À la recherche du temps perdu est une référence pour la culture italienne du XX^e siècle. Sous l'influence de Croce et de Bergson, la critique (D'Ambra, Nomenclator, Tonelli, Debenedetti, Cecchi, Tilgher, Banfi Malaguzzi) encourage une œuvre où triomphent la volonté, le subjectivisme et l'introspection. Des écrivains, tels Ungaretti, Borgese, Bontempelli, Morselli, adhèrent même à la conception proustienne de la littérature. La permanence du roman proustien, de même que les tentatives de son occultation, sont autant de preuves de la fascination qu'il a exercées, et exerce encore, sur un grand nombre d'intellectuels italiens, préférant « aller de l'avant la tête tournée en arrière » (Svevo, Pavese, Pirandello, Morante, Bassani). Dans le sillage de Proust, ils livrent, grâce à des techniques spécifiques d'écriture, l'essence même des êtres et des lieux.

Mots-clefs : Proust, temps, mémoire, réception, réécriture

1. INTRODUCTION

Proust construit *À la recherche du temps perdu* sur un paradoxe qui raconte à la fois l'échec d'une vie et son dépassement dans une œuvre d'art. Pour mettre en scène cette impossibilité, Proust crée un narrateur (chroniqueur, mémorialiste et philosophe), son double, à la fois support d'un récit et foyer d'une vision. En effet, de *Du côté de chez Swann* au *Temps retrouvé*, ce je évolue, passant de l'enfant malade à l'adulte tyrannique puis à l'écrivain dont l'ultime salut réside dans l'écriture. Grâce à la mémoire, qui architecture l'espace et le temps, il part à la recherche de son passé perdu pour retrouver sa vérité, qui doit être aussi la Vérité. Déjà inscrite dans l'expérience passée la mémoire sert non pas à se replonger uniquement dans ses souvenirs mais à prouver la pertinence de l'être. En effet, avec cette odyssee littéraire éclairée par *Le temps retrouvé*, Proust propose comme solution le retour au passé et à l'enfance. Le présent incertain comme l'avenir, se trouve ainsi baigné

Submitted November 19, 2021; Accepted December 18, 2021

Corresponding author: Bernard Urbani

Avignon Université, ICTT

E-mail: b.urbani@wanadoo.fr

dans le passé qui affleure à la surface de la conscience. Dès *Du côté de chez Swann* (1913), se souvenir est un mobile de la création artistique : au temps destructeur, à l'effritement de la personnalité, correspondent l'exaltation de l'enfance et le mythe du paradis perdu. La saveur de la madeleine, la sonate de Vinteuil, les pavés de l'hôtel des Guermantes, créatrices de durée, ponctuent le récit et permettent à Proust de reconstruire triomphalement « l'édifice immense du souvenir », de ressaisir le réel et d'accéder au temps retrouvé. Ce qui compte, ce n'est pas de bâtir une œuvre de chroniqueur des années disparues, ni d'historien, c'est la création d'une œuvre d'art par laquelle le romancier (*M., je*) accédera au salut en prenant en compte la quatrième dimension, celle du temps (Compagnon 2014, 11–41).

Il ne me semblait pas que j'aurais la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes [...] comme occupant une place considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure – puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. (*À la recherche du temps perdu* [III : *Le temps retrouvé*] 1987, 463)

2. L'ITALIE À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU : LUCIO D'AMBRA ET GIUSEPPE UNGARETTI

Dès le début du XX^e siècle, l'Italie subit de nombreuses mutations dues à son climat politico-culturel. Les œuvres littéraires de l'époque – entre classicisme et modernité – reflètent la crise de la société, la faillite des sentiments, des certitudes, le désarroi des intellectuels, tout en s'insérant dans une dimension européenne. En effet, la culture de l'Europe – et notamment de la France – est un centre d'attraction pour une génération d'écrivains italiens qui ont l'opportunité de découvrir d'autres possibilités du réel. En Italie, comme l'affirme Edoardo Costadura, l'emprise des idées et des textes français est une donnée constitutive de la vie culturelle, au moins depuis les Lumières : à quelques exceptions près, tous les grands écrivains italiens du XIX^e siècle sont nourris de culture française :

Le français devient même le véhicule privilégié de connaissance de la culture étrangère tout court, au point que souvent la réception des autres littératures européennes se fait par la médiation de la France. Au XX^e siècle, bien qu'au travers de maintes vicissitudes, ces liens vont même devenir plus étroits (Costadura 1999, 9–10).

Par l'intermédiaire de Proust, nombre d'intellectuels italiens trouvent un remède à la crise du roman. Certes, *À la recherche du temps perdu* n'est traduit qu'après la deuxième guerre mondiale (l'éditeur Einaudi, avec l'aide de nombre de traducteurs dont Bonfantini, Calamandrei, Caproni, Ginzburg, Fortini, Sereni le publie à partir de 1946) mais cela ne constitue pas un obstacle à son succès dans des cercles littéraires italiens qui lisent couramment le français (Bosetti 1988, 30).

L'œuvre de Proust participe à la révolution romanesque du début du XX^e siècle qui se caractérise par « une propension particulière à l'expérimentation inédite dans le domaine des techniques narratives » (Chardin 1998 : 12) et à la recherche de soi. Influencé par Schopenhauer (qui dénonce le caractère irrationnel du réel), Nietzsche et Bergson (avec sa philosophie anti-intellectualiste), le livre-odyssée de Proust représente un cas typique d'une littérature reflétant la crise d'une société qui s'achemine vers son déclin. Malgré le Fascisme, l'Église et deux guerres, les intellectuels italiens saisissent l'essence du roman proustien : l'abolition du temps par la mémoire, les intermittences du cœur, la poétique de

l'enfance et le rôle de l'écriture. Si Proust fut traduit tardivement, il fut découvert dès 1913 par le critique Lucio D'Ambra et le poète Giuseppe Ungaretti. Un mois après la publication de *Du côté de chez Swann*, tous deux reconnaissent l'intelligence et la sensibilité exceptionnelles du romancier français, son analyse à la fois suggestive et objective et son style pétri de nombreuses digressions et reprises. Pour D'Ambra, notamment, le premier tome de *À la recherche du temps perdu* est l'œuvre d'un artiste philosophe, l'illustration littéraire de la célèbre théorie de Bergson. Mais, sans toutefois pouvoir réprimer le roman de Proust, l'idéal fasciste d'une littérature riche et virile, conditionne sa réception. Pour certains intellectuels de l'époque, Proust est moralement décadent et son œuvre, d'une composition complexe, n'est pas un modèle à suivre. En effet, entre temps mondain et temps intérieur, elle bute contre les normes qui dominent la prose italienne des années 20, notamment celles des écrivains de *La Ronda* (1919–1923) qui répond aux canons classiques de l'expression raffinée, de la netteté formelle et de l'élégance du style. Mais des tendances nouvelles s'expriment dans *Il Baretto* (1924–1928) où Giacomo Debenedetti publie en 1925 son premier article sur Proust (Debenedetti 1925, 25–26), contribuant ainsi à étendre la renommée du romancier français. *Il Baretto* est censuré mais d'autres revues comme *Solaria* (1926–1936) et *Letteratura* (1937–1943) préparent lentement l'essor triomphal de Proust en Italie.

D'Ambra, fidèle chroniqueur à *La Rassegna contemporanea*, revue nationaliste et interventionniste, est l'exemple parfait de tout un groupe d'intellectuels italiens qui participent à la grande restauration sociale voulue par Giolitti. La classe ouvrière se renforce, la bourgeoisie affairiste consolide ses positions et la classe moyenne s'accroît. En politique, les socialistes et les libéraux dominent la scène, mais deux autres forces apparaissent : les catholiques et les nationalistes. En philosophie, certains refusent le matérialisme de type rationaliste, préférant l'idéalisme ; en littérature, le subjectivisme triomphe et les écrivains louent le genre poétique. Ainsi la volonté et l'intuition, chères à Proust, détrônent la raison, unique moyen de connaissance jusque-là. L'art devient la forme suprême de la connaissance. Tout concourt à valoriser le culte du moi que les Italiens apprécient dans l'œuvre proustienne, laquelle signe la fin des anciennes conventions et ouvre la voie à l'écriture moderne. Le roman du XIX^e siècle semble bel et bien dépassé. En France, dès l'entreprise de *Bouvard et Pécuchet*, apparaissent des œuvres qui se proposent un but tout autre que celui de rapporter les différents moments d'une histoire plus ou moins captivante : on assiste ainsi à une grande mutation qui conduit de Zola à Fournier, de Balzac à Proust, du récit objectif au monologue intérieur, du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué (Raimond 1985, 13–14), du roman de type expérimental au roman-expérience. Rappelons que Proust ne prévoyait que deux volumes pour son voyage initiatique : *Du côté de chez Swann* et *Le côté de Guermantes* qui devaient se rejoindre dans *Le temps retrouvé*. Mais durant la rédaction, se sont ajoutés *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et le cycle d'Albertine : des ajouts donc, des « déversements soudains [...], des cristallisations, qui sont le rythme même de la création littéraire et de l'écriture proustienne » (Fraisie et Raimond 1989, 22–35). Par son caractère encyclopédique et son architecture des plus structurées, sa longue *Recherche*, aboutissement extrême d'une tradition romanesque, est un grand événement pour la littérature européenne.

Ungaretti, exilé dans le monde, a été marqué par le mythe de la France et la littérature française en général (Rimbaud, Verlaine, Claudel, Apollinaire, Proust, Gide, Valéry, Michaux). L'auteur de *Vita di un uomo* est fasciné par les deux premiers tomes de *À la recherche du temps perdu* et il publie dans *L'Azione* du 20 décembre 1919 l'article « Il premio Goncourt risuscita i morti ? » :

Avec un inexplicable *cœur en joie* donc, je me suis trouvé enveloppé de grisaille : ciel gris, horizons gris, êtres gris, rues grises, l'homogénéité parfaite, la perfection de l'ennui, avec cette pluie discrète, infatigable. C'est vraiment le jour qu'il fallait pour honorer Marcel Proust. Oh ! qui est donc Marcel Proust ? (Ungaretti II 1974, 27).¹

La lecture de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* reconforte Ungaretti : « Je suis sur le point de trouver la raison de mon allégresse. Une académie a récompensé un livre de vie ; mais d'une vie considérée en passant sans être vu » (Ungaretti II 1974, 28). Pour le poète italien, ce roman est « un monument de psychologie que Proust s'est proposé d'ériger sur le modèle des *Mémoires* de Saint-Simon qui lui sont tellement familières » (Ungaretti II 1974, 32). Cet écrivain des analyses minutieuses et de l'émotion qui pénètre dans les échos les plus secrets de la vie sentimentale est peut-être un nouveau Stendhal : « Les membres de l'Académie Goncourt [...] ont enfin attribué un prix intelligemment » (Ungaretti II 1974, 32-33). *Du côté de chez Swann* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* plaisent à Ungaretti qui a lui-même formulé une conception de la durée orientée vers le passé. En effet, les poèmes d'avant-garde de *L'Allégresse* ont déjà la forme de l'éphémère : ce qui commence, ce qui va finir, ce qui change, voilà ce qui fascine Ungaretti qui rêve d'un temps ininterrompu, intemporel. Un temps proustien, en définitive. Tel est le sens de ces vers, extraits de « La Prière » : « Entre ce qui dure et qui passe, / Seigneur, songe constant, / Fais qu'un pacte se renouvelle » (Ungaretti I 1974, 174). Ungaretti apprécie *Du côté de chez Swann* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* dans la mesure où il découvre des thèmes qui illustrent les différentes phases de son itinéraire culturel et existentiel. L'exploration du moi profond, par essence inintelligible et inexprimable, est rendue possible par les analogies qui illuminent les poussières de la mémoire. Une existence assombrie par des troubles familiaux et, plus tard, par la seconde guerre mondiale amène Ungaretti à réagir au désordre du monde et à méditer sur le déclin de la vie et la mort, née du « sentiment du temps », et à se forger une sorte de stoïcisme. L'allégresse doit suivre la douleur et le naufrage : « *allegria* » pour le poète italien, temps retrouvé pour Proust. Tous deux ne vont-ils pas affronter le vieillissement et découvrir, chacun à leur manière, « la Terre Promise » ? Elle est pour le romancier français le monde innocent de l'enfance (celui de Combray), havre d'harmonie et de paix ; elle perd toute réalité géographique pour Ungaretti et devient cet au-delà de la mort qui coïncide avec l'édénique en-deçà de la vie, pays de l'innocence. Un temps mythique d'outre-naissance et d'outre-tombe. Cette tentative de fixer le temps ne se solde pas par un échec : la poésie et l'art vaincront le temps et l'oubli, comme l'affirme Proust à la fin du *Temps retrouvé*. En effet, pour le romancier français et le poète italien, l'écriture est la voie du salut, l'unique moyen qui permette d'acquérir la connaissance de soi et d'entrevoir la possibilité d'une éternité. Ungaretti a compris que l'écriture proustienne s'affirme comme volonté créatrice d'enraciner l'éternel au cœur de la contingence. *À la recherche du temps perdu*, comme les poésies de *Vita di un uomo*, implique un mouvement continu d'aller et retour, d'harmonie et de fragmentarité : il y a la vie, source d'écriture, et l'écriture revenant sans cesse sur la vie pour en fixer le sens.

3. LES INTERPRÉTATIONS D'EMILIO CECCHI ET DE LUIGI TONELLI

Selon Cecchi, prosateur et critique littéraire, Proust est un excellent observateur de la société. Il est persuadé que son œuvre influence le roman italien et pousse ses auteurs à refuser la convention et la séduction du pittoresque, à « descendre » dans les consciences.

¹ Toutes les traductions des sources italiennes dans cet article sont les nôtres.

Les commentaires de Cecchi sur le temps dessinent déjà une interprétation des plus cohérentes et annoncent *Le temps retrouvé*. En effet, il affirme, « le Temps devient objet et, avec une rapidité que la forme autobiographique souligne, il est reproduit comme tel. On se trouve comme devant in mort que l'on regarde vivre » (Bogliolo 1985, 53–54). Dans *Marcel Proust* (1921), Tonelli constate que la renommée de l'écrivain français a bel et bien passé la frontière italienne. Si les volumes de *À la recherche du temps perdu* semblent ordonnés suivant l'âge du narrateur, le *je* ne suit pas pour autant l'ordre logique et chronologique mais bien le jeu des réminiscences suscitées par des lieux mythiques. En effet, au début de *Du côté de chez Swann*, le narrateur qui dit *je* (et qui est déjà écrivain) ressemble aux autres personnages, agité par des passions violentes qui l'empêchent de s'analyser et d'analyser le monde qui l'entoure. Selon Tonelli, le Narrateur proustien – unique matière du livre – est victime de son moi social, superficiel et négatif. Toutefois, il possède un autre moi qui se révèle dans l'expression artistique. Grâce aux souvenirs, ce Narrateur s'accomplit dans la dimension du temps et la solitude, tels Vinteuil, Elstir et Bergotte. Son récit avance par intégration successive de ses différents moments qui peuvent se lire dans le désordre, en passant par des cercles de plus en plus resserrés pour arriver au centre du Temps et au triomphe de la création artistique. Un centre qui renvoie au début comme le commencement est le germe de la fin du roman. Tonelli est l'un des premiers critiques italiens à observer que *À la Recherche du temps perdu* est une succession continue de cycles et d'évocations distinctes avec ses caractéristiques spatio-temporelles. Son apport le plus original concerne la perception métaphysique du motif de l'homosexualité : en effet, selon Tonelli, chez le romancier français, l'analyse même de l'inversion sexuelle est considérée comme destin mythique et presque mystique d'une fraction de l'humanité. L'essentiel de la recherche proustienne n'est ni le grand nombre de personnages, plus ou moins invertis et perversis, ni les multiples milieux représentés, mais le regard unifiant du Narrateur-héros, investi de la lourde tâche de métamorphoser sa matière en art. En effet, Proust agite devant nous sa figure désabusée pour mieux recréer ce à quoi il ne croit plus. Selon Tonelli, son roman laisse entendre deux voix narratives : celle du Narrateur et celle du héros qui raconte ses aventures et ses sentiments selon une progression romanesque. Si Proust cherche le sens de sa vie et sa vocation, le *je*, lui, joue avec le temps de la narration et donne un sens au temps perdu et au temps retrouvé (Ravoux Rallo et Borgomano 1996, 21–22). C'est donc bien l'art qui réussit là où l'individu se sent impuissant. Mais, selon Tonelli, Proust aurait en partie échoué dans son projet, ou plutôt, n'y serait parvenu que dans la première partie de son roman : en effet, par la suite, l'excès de détails et le grand nombre de personnages auraient contribué à « une diminution de la vigueur poétique » et à une dissolution « de manière définitive de la structure romanesque et poétique » (Tonelli 1923, 383–384). L'écrivain français aurait produit une bonne étude de mœurs plutôt qu'une œuvre esthétique telle que le début le laissait espérer. Cette attitude est logique dans la mesure où Tonelli n'avait pas encore lu *Le temps retrouvé*. L'intérêt est qu'il ait mis en garde par avance les romanciers italiens qui croyaient avoir trouvé en Proust leur Messie.

4. APRÈS LA MORT DE PROUST : LES RÉACTIONS DE NOMENCLATOR ET DE DARIA BANFI MALAGUZZI

Proust, le plus étonnant lecteur d'âmes que l'on ait vu en Europe après Dostoïevski (Ojetti 1951, 233 et 235), meurt le 18 novembre 1922. La presse et la critique italiennes en profitent pour rappeler le but de son entreprise littéraire : les premiers tomes de *À la*

Recherche du temps perdu composent un long récit autobiographique qui permet à l'écrivain français de se pencher sur son passé pour le parcourir à nouveau. Durant ce voyage, la conscience s'éveille lentement et se réalise à la fin du *Temps retrouvé*. Ungaretti, Cecchi et Tonelli, notamment, ont souligné aussi l'aspect autobiographique de cette œuvre : ces intellectuels ont été sensibles à la vie d'enfant et d'adolescent que Proust raconte avec beaucoup de charme et de finesse à partir de l'épisode de la madeleine. C'est grâce au goût de ce petit gâteau strié que les souvenirs d'enfant apparaissent et s'organisent. Les souvenirs de la mémoire intellectuelle se vivifient et s'enrichissent grâce à ceux de la mémoire involontaire. À la fin de l'année 1922, l'article de Nomenclator offre au public italien un bilan complet des quatre premiers tomes de *À la recherche du temps perdu* :

Si l'on put dire de quelqu'un qu'il vivait dans une tour d'ivoire, on n'aurait pu le dire de personne autant que de lui, perpétuellement cloîtré dans le silence d'un appartement dont on ne voyait presque jamais les persiennes ouvertes, et dont la légende assurait que les cloisons avaient été capitonnées de cuir comme les portes des églises, pour empêcher que les bruits de Paris n'arrivent à en violer le recueillement [...] son esprit acquérait une sensibilité de sismographe, une exactitude dans les remarques psychologiques (Nomenclator 1922, 3).

Le critique anonyme admet que Proust est un auteur difficile, au style raffiné mais confus, qui se perd dans les répétitions (« ce n'était pas un écrivain concis et quand sa page allait droit au but, c'était une page qui ne disait rien » [Nomenclator 1922, 3]), pourtant nécessaires pour montrer « comment le temps passe sur nos vies, comment il nous transforme, et comment nous pouvons malgré tout le retenir » (Compagnon 2014, 19). Bien que les longues phrases du roman proustien, avec leurs incises et leurs ruptures, leur syntaxe à la limite de la correction grammaticale, rebutent Nomenclator, il signale l'originalité de l'analyse, celle qui vise la société française du XX^e siècle. Le 5 février 1923, Ugo Ojetti reprend les thèses de Tonelli et de Nomenclator et affirme dans son journal *Cose viste* (Ojetti 1951, 235) que l'homme qui vient de mourir est le plus étonnant lecteur d'âmes que l'on ait vu en Europe après Dostoïevski. En effet, Proust a exprimé nombre d'états d'âmes, faits d'incertitudes et de contradictions, de leurres et de mystifications, grâce à de longues phrases qui ne sont ni des exigences ni des caprices. Pour lui, le style est une question de vision, non de technique : en effet, le romancier français a tendance à rejeter toute unité de style, rapprochant et opposant des éléments tragiques, grotesques, pathétiques ou métaphysiques (comme lors de la soirée chez la marquise de Saint-Euverte ou dans les chapitres consacrés à la mort de la grand-mère du Narrateur). À la même époque, Daria Banfi Malaguzzi fait le point sur la réception de Proust en Italie ; selon elle, les intellectuels italiens ont tenté de repérer le ressort central d'une œuvre insolite : l'analyse du phénomène psychologique et celle des sentiments. Pour la première fois, est soulevée la forte contradiction entre la recherche bergsonienne du moi et la discontinuité de l'individualité. Pour Proust, selon elle, il existe un moi permanent qui se révèle dans les souvenirs involontaires ou les impressions esthétiques, qui est extratemporel qui se réveille en lui pour jouir de l'essence des choses. Elle remarque aussi que le temps proustien – avec ses anticipations et ses retours – est loin de recouvrir la durée bergsonienne. En effet, *À la recherche du temps perdu* est tissé de rappels d'événements anciens et ne cesse de revenir sur ses propres traces : par exemple, quand, dans *Le côté de Guermantes* (1920–21), Albertine rend visite au narrateur dans sa chambre, des années après Balbec, et que ce dernier la revoit dans son souvenir se promener sur la digue avec d'autres jeunes filles en fleurs et entend encore le déferlement du flot ; sans cesse est évoqué le souvenir des promenades qu'il faisait jadis du côté de Guermantes et durant lesquelles il désirait tant devenir écrivain.

Le sens de l'œuvre de Proust est révélé dès l'ouverture de *Du côté de chez Swann*. Mais les intellectuels italiens du début du XX^e siècle devront attendre *Le temps retrouvé*, achevé dans la plus haute des solitudes, pour avoir de la genèse de l'œuvre une compréhension cohérente. En effet, avec les premiers tomes de *À la Recherche du temps perdu*, la critique italienne n'imaginait pas que la suite de l'œuvre allait posséder une architecture si cohérente, répondant à des principes et à des lois. Cependant, sensible à l'apprentissage du héros au cours du récit qui est, en fait, une éducation aux arts et par les arts, elle pressent tout l'aspect moderne de cet immense roman de la mémoire et de l'apprentissage. La vraie vie c'est la littérature, parce qu'elle est le seul moyen d'échapper au temps et à la mort.

5. ADRIANO TILGHER ENTRE BERGSONISME ET PROUSTISME

La fortune de Bergson et de cette théorie de la connaissance – qui impliquait une poétique – est très présente au sein des milieux littéraires italiens du début du XX^e siècle. Dans « La poetica di Proust », Tilgher affirme que Proust est fidèle à Bergson et réfléchit sur le phénomène des sensations et de l'oubli : il admet que plus les sensations sont fortes plus le retour au passé est précis (Tilgher 1934, 219–228). En effet, les sensations réactualisent donc une ancienne vie « que l'esprit vivait quand cette sensation fut vécue » (Tilgher 1931, 5). Cette actualisation est involontaire mais ses conséquences sont grandes : Tilgher suggère que Proust aurait créé une troisième dimension où l'homme basculerait dans une sorte d'éternité, triomphant ainsi de la mort. Le philosophe italien redéfinit ainsi les notions de passé, présent, avenir et bonheur : celui qui possède sa « petite madeleine » connaît la joie et atteint ainsi la perfection, « une unité qu'il [...] savoure avec plénitude et joies absolues ». Miracle, révolution possible grâce à l'Art : « si le souvenir est le temps retrouvé, l'art est le temps dominé, condensé, universalisé en Éternité » (Tilgher 1931, 5). Pour lui, Proust est un romancier original lorsqu'il recrée un monde à partir de sensations auxquelles sont attachées des tranches de vie passée. Anticrocien, hostile à l'esthétique de l'intuition pure qui privilégie la poésie lyrique au détriment du roman, il se trouve en parfait accord avec la poétique proustienne de la sensation-souvenir qui procure la joie d'échapper au temps et pourrait réhabiliter le roman (Tilgher 1934, 49–61). Échapper au temps, c'est atteindre l'intemporel. Proust ne trouve le bonheur que lorsqu'il se sent affranchi de l'ordre du temps. Les intellectuels italiens qui s'intéressent à Proust perçoivent l'affinité existant entre l'auteur de *À la recherche du temps perdu* et Bergson, surtout dans la nécessité de réunir l'intuition et l'analyse pour arriver à la création artistique authentique. En effet, il existe une affinité entre certains aspects de la pensée de Proust et celle de Bergson, mais un abîme les sépare quant à leur vision du monde : chez Proust, l'art peut atteindre l'intemporel alors que chez Bergson l'art ne fait que suggérer. Proust, entre deux siècles, croit à la valeur suprême du moi profond et au pouvoir consolateur et réconciliateur de l'Art. La petite madeleine lui fait découvrir que « l'édifice immense du souvenir » est précisément le but de sa quête, réconciliant ainsi les deux facettes contradictoires du moi.

6. LE RENOUVEAU DE LA CULTURE ITALIENNE

La culture italienne de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle est sensible aux mouvements culturels européens « décadents » et aux problèmes de politique intérieure. Deux tendances dominent : d'un côté, l'influence de la philosophie allemande et de la

littérature française, de l'autre, l'exploration des thèmes de la grandeur nationale, de la justice sociale ou de la tradition catholique. En effet, l'Italie ressent les effets d'une évolution politique générale qui ne la concerne guère ; entre temps, elle passe d'une alliance internationale à l'autre, ce qui ne l'empêche pas d'être entraînée dans le premier grand conflit mondial. Mais la structure du jeune État est encore trop frêle pour supporter le choc. L'Italie est unifiée seulement sur la carte et dans les institutions ; sa société est très divisée : catholiques et socialistes rejettent l'idée d'une guerre alors que le pouvoir royal et les nationalistes veulent se battre à tout prix. Le conflit terminé, Trieste est annexée, mais les luttes entre les partis sont loin d'être apaisées. La vie culturelle italienne est plus que jamais dominée par un climat politique agité : en effet, de 1922 jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, aucune voix nouvelle ne se fait plus entendre et la littérature étrangère est frappée d'interdit. L'année 1925 voit la naissance du néo-capitalisme, caractérisé par une économie réglée par l'État et par la fin du futurisme et de l'expressionnisme. Se dessine alors un nouveau profil socio-politico-culturel avec les lois fascistes et l'intellectualisme militant. En effet, les intellectuels nés entre 1880 et 1890 ont été marqués par Gabriele D'Annunzio et par le mythe nationaliste de la guerre comme « hygiène du monde ». Ils ont donc été pour la plupart interventionnistes et se sont trouvés confrontés à une réalité dévastatrice puis, la paix revenue, à une société qui les excluait. Après 1925, le régime de Mussolini se consolide et ramène l'ordre par l'embrigadement politique moral et culturel assuré par l'*Istituto fascista di cultura* (1925) et l'*Accademia d'Italia* (1926). Mais il ne promulgue pas de conception officielle de l'art et de la littérature.

7. DEUX SOLARIENS PROUSTIENS : GIACOMO DEBENEDETTI ET ALDO CAPASSO

Un grand nombre de critiques et d'écrivains se regroupent autour de revues, telle *Solaria*, antifasciste et anti-traditionnaliste (1926–1934) afin de retrouver une certaine dignité détruite par la politique de l'époque. Sous la direction d'Alberto Carroci et de Giansiro Ferrata, cette revue florentine – qui s'élève contre une doctrine préconisant l'autarcie culturelle et le nationalisme et qui s'oriente vers une dimension supranationale – accueille des écrivains français tels Proust, Gide, Cocteau et, plus tard, Malraux et Valéry. En effet, la réputation de *La Nouvelle Revue Française*, qui s'impose par sa rigueur critique et réhabilite l'écriture romanesque, traverse les Alpes et devient un véritable mythe. *Le grand Meaulnes*, *Les faux-monnayeurs*, *Les enfants terribles*, *Du côté de chez Swann* et les autres tomes de *À la recherche du temps perdu*, romans-récits modernes qui révèlent une conscience qui se souvient ou se découvre, ont largement influencé la littérature italienne de l'époque.

En 1925, Debenedetti publie *Proust 1925* et *Saggi critici. Prima serie* (Debenedetti 1994) en 1929. Dans ces deux essais, il analyse la fonction des personnages principaux qui sillonnent *À la recherche du temps perdu* et précise la fonction importante de la mémoire. En effet, selon lui, les personnages de cette œuvre « aident » Proust à rechercher des lois : celle de l'amour, de la jalousie, de l'amitié, celles du langage ou de l'hérédité, les raisons de l'homosexualité, de la vie mondaine, etc. Ils n'occupent pas vraiment un espace matériel, mais une durée, et la mémoire qui, dans le roman traditionnel, joue le rôle de paysage, devient le lieu de toutes les durées. Toutefois, Debenedetti distingue mal les souvenirs qui hantent Proust : le souvenir volontaire du narrateur – suscité par la chambre qui provoque la célèbre angoisse de l'attente maternelle – et surtout le souvenir involontaire de la madeleine qui renvoie à une Vérité à l'état pur, à un passé bien défini (avec la grande famille, la maison, les maisons de Combray et ses alentours). Debenedetti affirme que les

protagonistes du roman proustien « occupent non pas un espace matériel mais une durée : le terrain sur lequel ils naissent, se posent, se succèdent [...], développent et entrecroisent leurs microscopiques histoires, s'entendra comme le lieu de toute cette durée, c'est-à-dire la mémoire » (Debenedetti 1994, 96). De plus dans « Commemorazione di Proust », le critique italien signale l'originalité de l'autobiographisme du roman proustien : pour lui, le narrateur ne peut coïncider avec l'auteur ; il n'est pas le théâtre d'une série incessante d'intermittences du cœur, lesquelles créent tout le tissu du roman. Il est une passivité totale : « Proust, au contraire, est l'organisateur conscient de cette passivité [...] qui libère son protagoniste de toute initiative ». Le *je*-narrateur est un simple témoin tandis que le *je* de l'auteur est bien vivant grâce aux intermittences du cœur (« matière propice et prédestinée à la construction » [Debenedetti 1994, 140]). Pour Debenedetti et Aldo Capasso, un habitué de *Solaria*, Proust privilégie le groupe social, mais de l'individu « il tend à dévoiler la partie souterraine parfois inavouable : l'existence subliminale » (Langella 1990, 174). À *la recherche du temps perdu* n'est pas une autobiographie plus ou moins masquée mais une re-création romanesque bien unifiée et structurée, une immense aventure contemporaine unique en son genre : les pages les plus descriptives, les plus lyriques, même les plus inutiles, correspondent à sa vision du monde. En effet, le roman proustien est construit comme une cathédrale, les pierres sont les différents moments de l'œuvre et le système d'échos en assure l'unité. Quant à la mémoire, selon Capasso, elle ne reconstitue pas vraiment le temps perdu : elle est une sorte de « fantaisie » créatrice et formatrice.

8. LE PROUSTISME EN ITALIE APRÈS LA SUPPRESSION DE *SOLARIA* : LORENZA MARANINI, FRANCESCO CASNATI, TOLOMEO PIETRASANTA ET GUIDO MORSELLI

En 1930, Proust fait toujours l'objet de nombreux articles de journaux, de revues et d'essais. Le proustisme, suffisamment lancé en Italie, apporte à nombre d'intellectuels une aide efficace. Le romancier de Combray est par excellence celui qui est parvenu à récupérer le bonheur perdu de l'enfance (cf. les épisodes des arbres de Balbec et des cloches de Martinville). Dans *Proust. Arte et conoscenza* (1933), Lorenza Maranini fait des remarques intéressantes sur les intermittences du cœur, sur le mécanisme architectural de la mémoire involontaire qui reconstitue le temps, sur le style et sur le salut extratemporel de l'art. Bien avant certains critiques français, elle a compris que *À la recherche du temps perdu* est avant tout une quête d'absolu, un désir d'éternité auxquels l'œuvre d'art peut seule répondre car elle survit à son auteur.

L'originalité du *Proust* de Francesco Casnati réside dans l'aspect religieux qu'il a repéré à divers endroits du roman : « un instinct, un besoin d'absolu » (Casnati 1933, 73). Chrétien, Proust l'est par ce désir d'éternité, par cette prémonition d'une vie antérieure qui nous responsabilise, par l'idée d'une survivance et l'obsession de la vocation artistique. Selon Casnati, le romancier français, entre subjectivisme et relativisme, entre vie et art, est un psychologue du désir et de l'angoisse qui accepte finalement l'isolement et la douleur. Dans ses *Note sull'universo di Marcel Proust*, Tolomeo Pietrasanta, quant à lui, insiste sur l'aspect « *saggistico* » du roman proustien (Pietrasanta : 1934 et 1942) : l'écrivain qui part à la recherche du temps perdu, celui qui révèle toute une théorie de l'élasticité du temps, c'est aussi l'artiste animé par un désir anxieux de connaître et de se connaître. Les monographies de Capasso, Maranini, Casnati et Pietrasanta, publiées en l'espace de deux ans, en pleine dictature fasciste, révèlent l'intérêt grandissant de la critique italienne pour Proust.

La Seconde Guerre mondiale a freiné les échanges d'idées et le mouvement européiste qui s'installait dans nombre de pays. Entre 1938 et 1944, aucun ouvrage sur Proust ne paraît en Italie sauf l'essai du futur romancier Guido Morselli (1912–1973) : *Proust o del sentimento*. Bien avant de devenir un intellectuel incompris, l'auteur de *Contro-passato prossimo* et de *Divertimento 1889* (1975) centre son analyse sur la recherche de l'Absolu, suscitée par des sensations involontaires. Pour lui, « Marcel s'est aperçu qu'il ne vivait plus que pour se souvenir » (Morselli 1978, 94), pour faire remonter des sphères inconscientes les sentiments liés aux lieux, aux choses, aux sensations du passé, et les faire revivre avec une fraîcheur intacte. L'art est donc une révélation de la mémoire, un passé retrouvé. Mais pour l'auteur de *Proust o del sentimento*, cette révélation a lieu seulement « chez ceux qui ont su renoncer à vivre de façon active et se sont isolés et renfermés en eux-mêmes loin du monde » (Morselli 1978, 49). Morselli est sensible à cette sorte de misanthropie du *je*, porteur des vérités essentielles, dont le narrateur de *Dissipatio H. G.* (1977) savourera les extrêmes développements : la solitude est totale, aucune communication avec autrui n'est possible. Comme Proust, il est fidèle à une conviction chère à Platon qui reconnaît dans l'unité une modalité fondamentale de l'être : ainsi la culture préside-t-elle à l'épanouissement du moi dans l'intimité de l'écriture. Comme le romancier français, Morselli reconnaît que l'œuvre d'art est pour l'artiste l'instrument d'une forme particulière de la connaissance, « la seule qui, en lui révélant l'essence de sa vie profonde, lui fasse toucher la vraie réalité, la réalité telle qu'elle est pour lui » (Morselli 1978, 54). À *la recherche du temps perdu* est donc pour lui transfiguration de la réalité et transcription objective de cette réalité, immense allégorie réelle. Dans *Dissipatio H. G.*, notamment, l'obsession temporelle est tellement forte qu'elle se transforme en confusion, voire en apocalypse : en effet, le protagoniste angoissé se retrouve comme hors du temps et ne peut, pour éviter la terreur, que transformer l'espace temporel en le projetant dans le jeu du labyrinthe où tout se perd. Le futur devient présent, le temps s'entremêle et s'annule. La fin du temps signifie accepter ses bifurcations et ses futurs possibles devenus présents. Comme Proust, Morselli a réfléchi et mûri seul, souvent découragé, dans le silence, privé de ce miroir qu'est le regard des autres : le dialogue qu'il a instauré fut toujours à sens unique. Mais si l'auteur de *À la recherche du temps perdu* trouve dans cet isolement la force d'achever son œuvre, Morselli, au contraire, sombre dans un profond pessimisme : « Tout est inutile. J'ai travaillé sans jamais aucun résultat [...]. J'ai été égoïste jusqu'à m'oublier moi-même ; rien n'a changé ni en moi, ni autour de moi. J'ai fait un peu de bien [...]. J'ai fait du mal, je n'ai pas été puni » (Morselli 1988, 182). Pourtant le bonheur existe : il le retrouve dans l'éden perdu de sa jeunesse, dans la sensation vraie – celle chère à Proust – d'un bien-être enraciné dans l'harmonie entre amour et pensée : « il est certain cependant que jadis une tout autre harmonie était possible entre mon activité et ma pensée, et le sentiment ou le rêve » (Morselli 1988, 182). Dans l'introduction à *Realismo e fantasia*, le narrateur en inventant le personnage de Sereno entretient avec Morselli des rapports semblables à ceux qui unissent Proust au *je* de sa *Recherche du temps perdu*. En effet, il affirme : « Pour celui qui les a écrites [ces pages] ont une valeur avant tout sentimentale [...]. La nostalgie est le plus sournois des maux, et c'est un flux si subtil qu'il peut pénétrer toute chose [...]. Les pages qui suivent sont même, pour ma part, un hommage à une mémoire » (Morselli 1947, 6). Ces remarques s'inscrivent dans la continuité d'une réflexion qui avait inspiré à Morselli le choix d'écrire un essai sur Proust qu'il intitule *Proust o del sentimento*, où il affirme l'indissociabilité de la vie affective et de l'activité intellectuelle et révèle les liens ténus entre le vécu et l'écriture.

9. CONTRE PROUST : BENEDETTO CROCE, MASSIMO BONTEPELLI
ET GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE

Une œuvre littéraire ne peut exister et durer qu'avec la complicité ou la méfiance de ses publics successifs. En effet, *À la recherche du temps perdu*, paru entre 1913 et 1927, a donné lieu à un débat littéraire et moral animé en France comme en Italie. Sa publication rompt, sur le plan esthétique et moral, l'horizon d'attente des publics français et italien, notamment avec la parution de *Sodome et Gomorrhe*. Le public italien ne s'attendait pas à voir le thème de l'homosexualité traité par un romancier qui se voulait sérieux : comme le signale Antoine Compagnon, « l'homosexualité constitue un prisme déformant à travers lequel le lecteur voit le livre » (Compagnon 1983, 249). Proust lance donc un grand défi en publiant ce long roman qui tourne autour de l'inversion sexuelle. Se situant entre Sodome et Gomorrhe, Proust n'hésite pas à en faire une caricature, un lieu de damnés dans lequel on tombe si l'on fait fausse route. L'Italie clérico-fasciste condamne l'homosexualité : les intellectuels pédérastes, corrupteurs de la jeunesse, sont mis à l'index. Proust a toujours été conscient des aspects subversifs de son œuvre qui suscitent, en France comme en Italie, de nombreuses réserves et désapprobations. En effet, c'est à partir de 1922 qu'on invoque les mœurs spéciales de Proust, son homosexualité honteuse, allant jusqu'à affirmer qu'Albertine n'était que son chauffeur. Or, le romancier français a créé des êtres que l'on pourrait qualifier de pédérastes ou d'invertis mais sa création doit être perçue comme une œuvre de moraliste. Ce débat acquiert dans l'Italie fasciste et nationaliste plus d'agressivité : pour Croce, Bontempelli et Borgese, notamment, Proust nuit à l'image de la France quand il laisse entendre que l'homosexualité est très répandue dans la haute société hexagonale. On sait que pour Croce (1866–1952), l'art n'est qu'intuition, fusion immédiate du fond et de la forme ; il est poésie lyrique, langage nouveau, expression pure, loin des finalités esthétiques, intellectuelles, hédonistes ou morales qui le détournent de sa finalité propre (Merlotti 1970). Comment se fait-il que Croce, esprit ouvert à toutes les formes poétiques, ait refusé de reconnaître le génie de Proust ? En fait, il ne s'agit pas d'un cas de surdité esthétique mais « d'une méfiance presque physique et forcément teintée de morale » : aux yeux de Croce, épris d'idéal classique, l'écrivain français est un incurable, « contaminé par les virus issus de la pourriture extrême du romantique » (Mattioli 1967, 43–44). Le philosophe italien ne reconnaît pas à l'écriture proustienne un statut poétique et son jugement éthique se superpose souvent à ses analyses littéraires : pour lui, les états d'âme du *je* ne trouvent pas une forme poétique adéquate. Comme le procès instruit contre Proust n'est pas seulement esthétique mais éthique, car l'auteur de *Poesia e non poesia* dénonce l'érotisme sensuel et pervers qui est déjà répandu dans le désir de revivre des sensations d'une époque lointaine : « Cet état d'âme ne se clarifie pas en motif lyrique et en forme poétique, comme c'est le cas dans ses écrits de valeur, de Maupassant, moins compliqué mais plus génial, qui participe lui aussi d'un semblable état d'âme » (Croce 1936, 42). Pourtant la mémoire est liée à la sensation et toutes deux jouent un rôle capital : Proust a trouvé dans leur coïncidence la solution d'un problème essentiel, celui de la relation de l'individu au Temps. Toutefois, pour Croce, c'est cet érotisme dominant dans l'esprit du créateur qui l'empêche de traduire son lyrisme en sereine poésie.

Massimo Bontempelli (1884–1960), fondateur des *Cahiers d'Italie et d'Europe*, est une des figures les plus originales de la littérature italienne contemporaine. En triple réaction contre le vérisme, l'esthétique de D'Annunzio et le psychologisme proustien, ses *Cahiers* lancent une formule nouvelle mais arbitraire : le réalisme magique. Projet ambitieux visant à la création d'une Europe littéraire fondée sur une base commune réaliste et magique à la

fois. En effet, le caractère principal de ce modernisme, c'est l'invention de données absurdes dont les conséquences découlent avec une parfaite logique, à grands renforts de vérité psychologique et de réalisme dans les faits. L'imagination, unique outil de travail, permet à l'écrivain de découvrir la magie dans la réalité. Le surréalisme d'André Breton et le futurisme de Marinetti ne sont pas étrangers à une telle doctrine qui fera école. Bien que saluant l'originalité de la démarche artistique de Proust, Bontempelli – qui rejette le passé et recherche l'aventure, le risque, la fantaisie et l'absurde – refuse de lire *À la recherche du temps perdu* qu'il perçoit comme l'exemple même du roman de la non-aventure, privé d'intensité dramatique et hallucinatoire. Cependant, en 1944, il révisé son jugement et fait amende honorable à la suite d'une lecture tardive mais suggestive de Proust (Bosetti 1988, 45) : il n'est pas certain que Bontempelli ait compris la dynamique temporelle du roman proustien : en effet, pour l'auteur des *Cahiers*, le temps n'est pas à mesurer ; l'oubli, comme le souvenir, existe et il faut l'accepter. De plus, Bontempelli a une conception de la littérature bien différente de celle de Proust : ce qui lui importe le plus, c'est le moment où l'œuvre cesse d'être perçue comme telle, où elle se détache de la seule sphère esthétique et que de fiction elle s'érige en document, sa destinée étant selon lui de se détacher de son auteur.

Giuseppe Antonio Borgese (1882–1952), romancier, dramaturge et critique littéraire, a été sensible lui aussi aux aspects poétiques proustiens, notamment à ceux qui traitent du sommeil, du rêve et de la mémoire. En effet, cette pyramide qu'est *À la recherche du temps perdu* est assimilée à une épopée mythologique où les êtres humains ne sont rien d'autre que « les irisations des choses : clochers, chrysanthèmes, orchidées, colombes, vitraux d'églises, aubépines, doux chaos créé par un artiste rarement égalé et inégalable » (Borgese 1933, 3). Une épopée, certes, mais sans action et sans unité, car pour l'auteur de *Rubè*, la guerre est un facteur de vitalisme et de progrès pour l'individu. Pour Proust – et Borgese l'a pressenti – l'œuvre d'art, née des profondeurs de la vie intérieure, ne tient guère compte des événements extérieurs, tels que la guerre, car la grande affaire de l'écrivain est de déchiffrer le livre intérieur des signes inconnus². Toutefois, la guerre et l'affaire Dreyfus interviennent chez Proust comme un élément fondu dans les autres thèmes de sa quête intérieure et perd ainsi de son caractère historique : en effet, dans *Le temps retrouvé*, la chronologie de l'Histoire est pulvérisée par la durée intérieure et les événements historiques ne valent que par l'influence qu'ils exercent sur la vie intérieure des personnages ou du Narrateur. À la différence de Borgese, Proust réduit le temps de l'Histoire au temps intérieur de la durée et transforme la fatalité historique en destin personnel.

Pour Croce, Bontempelli et Borgese, Proust est moralement décadent : c'est un malade qui révèle ses propres vices sans être pleinement conscient de l'effet que son œuvre peut avoir sur ses lecteurs.

10. LA LITTÉRATURE COMME VRAIE VIE

En 1947, la revue *Letteratura* consacre un numéro spécial à Proust et, entre 1951 et 1961, Bontempelli, Landolfi, Ginzburg et Anna Banti publient nombre d'études sur le romancier de Combray. En effet, à partir de 1948 Proust est bien connu en Italie, même si une grande partie du public ne l'a pas encore lu et étudié. Il offre une issue à des mouvements dépassés tels le Naturalisme et le VÉRisme, le culte du super-homme ou la poésie fin-de-siècle. *À la recherche*

² On comprend pourquoi Proust a condamné les théories réalistes et naturalistes que la guerre avaient fait fleurir, « selon lesquelles l'artiste devait sortir de sa tour d'ivoire et traiter [...] de mouvements de foule ou du moins de sujets à valeur historique » (Rieuneau 1974, 113).

du temps perdu est donc un remède possible à la crise littéraire italienne : alors que le Naturalisme percevait les hommes comme des mécanismes logiques, conduits par le moteur d'une seule passion, la nouvelle psychologie – celle de Proust notamment – les montre comme des courants fluides dominés par des passions contradictoires et multiples. Dans la vision du monde qui prend naissance chez Bergson, les hommes et leurs passions oscillent et leurs actions n'obéissent plus à une relation rigoureuse entre la cause et l'effet. Avec Proust, en France comme en Italie, la littérature s'ingénie à ne plus fabriquer des personnages géométriques et statiques ni des caractères dotés de beaucoup de relief, mais elle entre en compétition avec la vie qui s'écoule : aux personnages statiques comme le sont ceux des œuvres classiques, les écrivains s'appliquent à substituer des personnalités protéiformes, des personnages polyédriques et polycentriques, conduits par le jeu d'actions et de réactions mystérieuses et insaisissables comme l'est la vie elle-même (Langella 1990, 195–196).

La littérature italienne du XX^e siècle ne se définit pas seulement par rapport à ses propres héritages. Elle se mesure aussi aux modèles étrangers, parfois dominants. En Italie, Proust, écrivain moderniste, fait figure de prédécesseur. À en juger par les ouvrages et les études qui lui sont régulièrement consacrés et par le point de référence obligé qu'il est devenu, *À la recherche du temps perdu*, roman-pyramide, jouit d'une véritable fortune littéraire. Sa postérité se mesure aux bouleversements que créa son apparition dans le champ littéraire : mieux, elle se lit dans le nombre et la force des chefs-d'œuvre qui lui font suite. L'œuvre de Proust est donc une référence pour toute la culture italienne des XX^e et XXI^e siècles : placée sous le signe de la mémoire involontaire, cette longue traversée de l'existence transmet aux critiques (Croce, Debenedetti, Casnati, Tilgher, Banfi Malaguzzi, Maranini) et plus tard aux romanciers italiens (Morselli, Svevo, Alvaro, Dessì, Vittorini, Pirandello, Pavese, Ginzburg, Morante, Lampedusa, Bassani³) une psychologie de la temporalité et des passions humaines. L'essentiel n'est pas de se souvenir mais d'apprendre, comme l'a fait le Narrateur proustien. Pour les écrivains et le grand public d'Italie, l'œuvre de Proust est le moyen le plus sûr de conjurer la mort, de transcender le temporel pour accéder à une forme de connaissance et d'intemporalité.

RÉFÉRENCES

Proust, Marcel. 1987. *À la recherche du temps perdu*, Thierry Laget et Bernard Rafalli (dir.), Paris, Robert Laffont, tomes I, II, III, coll. « Bouquins ».

En langue italienne :

Bogliolo, Giovanni. 1985. « Proust e la critica italiana ». In *Marcel Proust, Dalla parte di Swann*, 51–73. Milan : Rizzoli.

Borgese, Giuseppe Antonio. 4 mai 1933. « Proust e il miele del sonno ». In *Il Corriere della sera* : 3.

Casnati, Francesco. 1933. *Proust*. Brescia : Morcelliana.

Casnati, Francesco. 1934. *Note sull'universo di Marcel Proust*. Palerme : IRES. 1942. Florence : La Nuova Italia.

Croce, Benedetto. 1936. *La poesia*. Bari : Laterza.

Debenedetti, Giacomo. 1994. *Rileggere Proust ed altri saggi proustiani*. Milan: Garzanti.

Langella, Giuseppe. 1990. *Da Firenze all'Europa*. Milan : Vita e pensiero, 38.

Maranini, Lorenza, 1933. *Proust. Arte e conoscenza*. Florence : Novissima.

Morselli, Guido. 1943. *Proust o del sentimento*. Milan: Garzanti.

Morselli, Guido. 1947. *Realismo e fantasia*. Milan: Bocca.

³ Cf. notamment les romans post-proustiens suivants : Italo Svevo, *La coscienza di Zeno, Il vecchione* ; Cesare Pavese, *La luna e i falò* ; Giuseppe Dessì, *San Silvano*^o; Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* ; Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*; Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri, Lessico familiare*^o; Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo* ; Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara*).

- Morselli, Guido. 1978. *Un drama Borghese*. Milan: Adelphi.
 Morselli, Guido. 1988. *Diario*. Milan: Adelphi.
 Nomenclator, 21 décembre 1922. « Proust ». In *Il Resto del Carlino*.
 Ojetti, Ugo. 1951. *Cose viste*. Florence : Sansoni.
 Pietrasanta, Tolomei. 1934. *Note sull'universo di Proust*. Palerme : IRES.
 Tilgher, Adriano. 15 décembre 1931. « L'estetica di Proust ». In *Il Perseo* (II).
 Tilgher, Adriano. 1934. *Studi di poetica*. Rome: LSL.
 Tonelli, Luigi. 1923. « Marcel Proust », *Alla ricerca della personalità*. Milan : Modernissima.
 Ungaretti, Giuseppe. 1974. *Vita d'un uomo (I. Poesie, II. Saggi ed interventi)*. Milan: Mondadori.

En langue française :

- Bosetti, Gilbert. 1988. « Le rayonnement des écrivains de la NRF en Italie (1920–1950). Le proustisme en Italie ». In *Novecento (France-Italie bis)* n° 9 : 29–100. Grenoble : Publications du CERCIC.
 Chardin, Philippe. 2016. « Sécheresse française et sentimentalité européenne : un partage proustien de côtés ». In *Du côté de chez Swann ou le cosmopolitisme d'un roman français*, Antoine Compagnon et Nathalie Mauriac Dyer (dir.) : 55–67. Paris : Honoré Champion.
 Compagnon, Antoine. 1983. *Proust entre deux siècles*. Paris : Seuil.
 Compagnon, Antoine. 2014. « Le temps ». In *Un été avec Proust*, 11–41. Laura El Makki (dir.). Paris : Équateurs/France Inter.
 Costadura, Edoardo. 1999. *D'un classicisme à l'autre. France-Italie 1919–1939*. Saint-Denis : PUV.
 Fraisse, Luc. 2013. *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*. Paris : PUPS.
 Fraisse, Luc et Raimond, Michel. 1989. *Proust*, Paris, Bordas.
 Mattioli, Raffaele. 1967. *Benedetto Croce et la culture française*. Paris : Publications de l'ICI.
 Merlotti, Éric. 1970. *L'intention spéculative de Benedetto Croce*. Neuchâtel : Paul Attinger.
 Ravoux Rallo, Élisabeth et Borgomano, Madeleine. 1996. *La littérature française du XX^e siècle*. Paris : Armand Colin.
 Raimond, Michel. 1984. *Proust romancier*. Paris : SEDES.
 Raimond, Michel. 1985. *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti.
 Rieuneau, Maurice. 1974. *Guerre et révolution dans le roman français 1919–1939*. Paris : Klincksieck.

RECEPCIJA I UTICAJI PRUSTA U ITALIJI (1913–1950)

U traganju za izgubljenim vremenom predstavlja referentno delo za italijansku kulturu XX veka. Pod uticajem Kročea i Bergsona, književna kritika (D'Ambra, Nomenclator, Toneli, Debenedeti, Čeki, Tilger, Banfi Malaguci) podržava delo u kome trijumfuju volja, subjektivnost i introspekcija. Piscu poput Ungarettija, Borgeza, Bontempelija i Morselija preuzimaju prustovsku koncepciju književnosti. Trajnost prustovskog romana kao i pokušaja njegove mistifikacije jesu dokaz nekadašnje, ali i sadašnje zadivljenosti velikog broja italijanskih intelektualaca koji radije „idu napred glave okrenute u nazad“ (Zvevo, Paveze, Pirandelo, Morante, Basani). Na Prustovom tragu, zahvaljujući osobitim tehnikama pisanja, oni nam donose samu suštinu bića i mesta.

Ključne reč: *Prust, vreme, sećanje, recepcija, prerađivanje.*

RECEPTION AND INFLUENCES OF PROUST IN ITALY (1913–1950)

In Search of Lost Time is a benchmark for 20th century Italian culture. Under the influence of Croce and Bergson, literary critics such as D'Ambra, Nomenclator, Tonelli, Debenedetti, Cecchi, Tilgher, Banfi Malaguzzi have praised this work, in which will, subjectivism and introspection triumph. Writers such as Ungaretti, Borgeze, Bontempelli, Morselli even adhere to the Proustian conception of literature. The permanence of the Proustian novel, as well as the attempts to conceal it, are proof of the fascination it evoked in Italian intellectuals, who would rather “go ahead with their heads turned back” (Svevo, Pavese, Pirandello, Morante, Bassani). In Proust's wake, thanks to specific writing techniques, they deliver the very essence of beings and places.

Key words: *Proust, time, memory, reception, rewriting*

C'EST DANS LE TRIVIAL QU'IL FAUT CHERCHER DE L'ÉPIQUE

UDC 821.133.1.09 Proust M.
821.133.1.09 Flaubert G.

Sabine van Wesemael

Université d'Amsterdam, Amsterdam, Pays-Bas

Résumé: *Proust et Flaubert ont le sens de l'humour. Ils frappent d'ironie leurs créatures, mais contrairement à Flaubert, Proust et son héros-narrateur font également sans cesse preuve d'autodérision. Ainsi, le héros-narrateur nous est-il à de multiples reprises présenté comme un piètre amoureux et comme un petit bourgeois qui a du mal à s'adapter aux mœurs et habitudes du monde aristocratique. On distille également des fortes doses d'autodérision dans les passages où Proust se réfère, souvent implicitement, aux grands classiques tel que Madame Bovary de Gustave Flaubert. Avec Emma Bovary Marcel partage un fort goût pour le trivial, mais là où l'héroïne de Flaubert trouve le quotidien et le routinier exaspérant, ils sont pour le héros-narrateur proustien une source d'inspiration artistique. Il s'agit de transfigurer le banal, de lier le poétique, le métaphysique et le trivial.*

Mots clés : *réalisme, ironie et autodérision, perspectives sur le trivial et le routinier, transfiguration littéraire du banal*

1. COMMENT APPRÉHENDER LA RÉALITÉ ?

Dans *Le temps retrouvé*, le héros-narrateur, après avoir eu trois expériences de mémoire involontaire, explique en détail la poétique du roman qu'il envisage d'écrire et qui caractérise en même temps le roman que le lecteur est en train de lire. Dans ce long métadiscours il s'oppose fermement aux conventions du roman réaliste dix-neuviémiste. Désirant, de même que son contemporain anglais Virginia Woolf, traduire le livre intérieur, le héros-narrateur rejette ce qu'il appelle une vision cinématographique sur la réalité : un roman n'est pas « un miroir qu'on promène le long d'un chemin », pour reprendre les paroles du narrateur dans *Le Rouge et le Noir* (Stendhal 1972, 176). La vie intérieure n'est pas logique et par conséquent le récit proustien rompt avec les conventions du roman

Submitted November 22, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Sabine van Wesemael
Université d'Amsterdam, Amsterdam, Pays-Bas
E-mail: s.m.e.vanwesemael@uva.nl

réaliste : pas ou peu d'organisation chronologique de l'intrigue, pas de personnages simples, à une dimension, Proust rend le personnage intermittent, moins de descriptions détaillées et de couleur locale et l'engagement dont fait preuve maint roman réaliste est moins prononcé dans *la Recherche*. Dans *Madame Bovary*, Flaubert, avec ses descriptions hyperboliques, telle que celle du gâteau de mariage, relativise d'ailleurs lui-aussi les prétentions du réalisme artistique. En plus, son réalisme n'est certes pas objectif puisqu'il privilégie la perspective intérieure et a souvent recours au discours indirect libre, mais Emma ne s'auto-analyse guère et l'intériorisation est donc moins radicale que chez Proust. Dans *la Recherche* le récit suit les constructions de l'esprit du héros-narrateur ce qui résulte en une narration souvent hypothétique, en des phrases interminables et en l'emploi intensif de figures rhétoriques telles que la métaphore qui doivent rendre la perspective subjective sur la réalité du protagoniste. Proust a le goût de l'inachevé, du discontinu et de l'indéterminé quoiqu'il soit en même temps toujours à la recherche de l'harmonie et de l'essence invariable des choses et du fond de l'être. Ainsi, il est convaincu du caractère intermittent de la personnalité et en même temps persuadé que, dans des circonstances exceptionnelles telles que les expériences de mémoire involontaire et la création artistique, se révèle un vrai moi fondamental. Proust offre un mélange d'impressionnisme éphémère et d'intellectualisme au sens métaphysique du terme.

Mais Proust a aussi un œil pour la réalité ; la rupture avec le roman réaliste n'est pas totale dans *À la recherche du temps perdu*. Proust s'inspire du caractère cyclique de *La Comédie humaine* et dans les longs passages consacrés à la vie mondaine parisienne il décrit sa propre comédie humaine en évoquant dans le moindre détail les représentants du beau monde dans des décors tout à fait balzacien : à l'Opéra, au restaurant ou aux Champs Élysées. Proust loue le style flaubertien avec son emploi intensif du discours indirect libre et il apprécie comment les auteurs réalistes bafouent les tabous et rompent avec l'idéalisme du classicisme. Ce n'est pas par hasard si le baron de Charlus est un grand amateur de l'œuvre de Balzac qui a créé maint personnage homosexuel et le héros-narrateur proustien est, de même qu'Emma Bovary, préoccupé par l'infidélité qui serait incontournable dans toute relation amoureuse. Balzac et Flaubert mettent en scène des gens ordinaires qui jouent également un rôle important dans *la Recherche* : Françoise et Jupien font l'entremetteuse pour le héros-narrateur et pour le baron de Charlus, le personnel de l'hôtel de Balbec leur est également dévoué et Albertine, Gilberte et Odette sont originaires de la classe moyenne. Dans la scène de la madeleine c'est tout Combray et ses environs qui sort de la tasse de thé, les petits gens aussi bien que le curé ou la duchesse de Guermantes. En plus, selon le héros-narrateur proustien, il n'est pas d'art vrai sans une forte dose de banalité. Une botte d'asperges, la bicyclette d'Albertine ou le monocle du baron de Charlus sont pour lui des sujets aussi intéressants que les tableaux d'Elstir ou les compositions de Vinteuil.

2. DIFFÉRENTES PERSPECTIVES SUR LE TRIVIAL, LE QUOTIDIEN ET LE ROUTINIER

Dans *Madame Bovary*, Flaubert semble, lui, dénoncer fermement l'aliénation dans la vie quotidienne. Emma Bovary s'ennuie à la campagne où tout est banal. À Yonville l'instituteur ouvre chaque jour à la même heure les volets et le passage d'un joueur d'orgue de Barbarie dans le village est un grand événement pour les habitants. Emma voudrait vivre à Paris, être acceptée dans le beau monde dont elle attrape un aperçu lors du bal à la Vaubyessard et elle finit par détester son mari Charles qui n'a pas d'ambition et aime la

vie simple à la campagne. Ce n'est pas par hasard si Flaubert place souvent Emma devant une fenêtre, lieu symbolique où elle se perd dans les rêveries. Emma fait tout son possible pour rendre sa vie moins triviale : elle s'achète des vêtements élégants, des meubles chics, elle prend des leçons de piano et va à l'Opéra à Rouen, elle lit des magazines pour femmes qui décrivent les soirées aux théâtres parisiens et parlent de la dernière mode et elle lit les œuvres des romantiques pour échapper au cadre étouffant de son entourage. Emma déteste le routinier et le trivial. Or, on oublie parfois qu'une autre perspective sur le quotidien est également présente dans le roman. Dans *Madame Bovary* la focalisation est souvent interne et Flaubert privilégie le point de vue d'Emma qui donne souvent des portraits dénigrants de son époux. Charles nous est présenté comme un homme simple, qui aime la vie routinière à la campagne et qui se réjouit lorsque aux anges quand, le soir, on lui prépare une omelette. Il faut signaler pourtant que le narrateur flaubertien se moque aussi souvent d'Emma et de sa théâtralité et c'est notamment à la fin du roman lorsque Charles meurt de chagrin d'amour, sur un banc dans le jardin, tenant une mèche de cheveux d'Emma dans ses mains, que le narrateur nous suggère que le banal et le monotone peuvent être condition du sublime. Chez Proust ces deux perspectives sont combinées. Dans *Le temps retrouvé* le héros-narrateur réfléchit sur le roman qu'il aimerait écrire et il conclut que c'est sa vie passée qui en formera le sujet et qu'il puisera donc une part de son inspiration au plus près de la vie courante. En effet, dans *la Recherche*, le héros-narrateur se fait à de multiples reprises le chantre de l'ordinaire, du quotidien, du banal puisque la littérature ne doit exclure aucun sujet. Le baiser du soir est présenté comme un rituel entre le jeune héros et sa mère, la seconde partie de *Du côté de chez Swann*, « Dimanches à Combray », raconte les expériences communes d'un dimanche moyen : le repas à Midi, les promenades des deux côtés, la lecture dans le jardin, la visite de la tante Léonie et ainsi de suite. Mais, contrairement à sa tante Léonie qui ne tolère aucune violation de la routine, le héros-narrateur désire extraire la beauté du trivial, veut trouver un équilibre entre banalité et l'exceptionnel. Contrairement aux avant-gardistes qui, avec leurs ready mades, présentent l'objet banal tel quel, le héros-narrateur proustien en privilégiant l'expérience sensorielle et intérieure, transfigure le banal et le trivial. Le goût d'un morceau de madeleine trempé dans du thé, la raideur d'une serviette et le bruit d'une cuiller cognée contre une assiette, lui révèlent son vrai moi et la possibilité d'une extra-temporalisation momentanée. Chez Proust, tout passe par le filtre de la perspective intérieure ce qui transforme le matériel banal : le tintement du clocher de la porte du jardin est « timide, ovale et doré » (Proust 1987a, 234), le héros-narrateur compare son roman futur non seulement à une prestigieuse cathédrale, mais aussi au pot au feu de Françoise et lorsqu'il aperçoit un avion dans l'air il l'associe automatiquement aux Valkyries wagnériens. C'est quand la routine est cassée que le héros-narrateur fait ses plus grandes découvertes : la scène de la madeleine est due au hasard et c'est en position de voyeur involontaire que le héros-narrateur découvre les relations homosexuelles entre Mlle Vinteuil et son amie et entre le baron de Charlus et Jupien. Il est significatif qu'il compare la rencontre des deux derniers avec un bourdon qui féconde une orchidée rare dans les pages d'ouverture de *Sodomie et Gomorrhe*. Or, tout comme Flaubert qui se moque régulièrement d'Emma, Proust frappe souvent d'ironie son héros-narrateur et critique en même temps son envie de transfigurer le réel. S'y ajoute une tendance de son héros-narrateur de s'autocritiquer qu'on ne rencontre guère chez Flaubert.

3. PROUST ET *MADAME BOVARY* : UNE SENSIBILITÉ NAÏVE ET ROMANESQUE

Dans la *Recherche* le sens de l'autodérision, l'autocritique, se révèle de façon implicite dans des références intertextuelles non-explicitées. Les renvois explicites à d'autres œuvres littéraires y sont nombreuses ; le héros-narrateur se réfère tantôt à *L'Ulysse* d'Homère ou aux tragédies de Racine, tantôt aux *Mille et une Nuits* ou aux poèmes de Baudelaire. Tout comme sa grand-mère il puise dans sa mémoire des classiques. Or, il y a un grand classique, qui n'est pas mentionné explicitement, mais qui résonne dans *la Recherche* et c'est *Madame Bovary* de Flaubert. Le roman proustien peut très bien se lire comme un détournement parodique de ce récit. Dans son *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, Annick Bouillaguet développe cette même idée en décryptant des pastiches non-avoués. Elle pose le problème de l'imitation qui semble être consubstantiel à l'écriture proustienne en dressant une typologie des différentes formes d'emprunt, s'attachant plus particulièrement à distinguer pastiche et parodie. Mireille Naturel, quant à elle, cherche dans son étude *Proust et Flaubert : une secret d'écriture*, à retracer le rôle de Flaubert dans la création de l'œuvre de Proust, selon une perspective éditoriale et génétique : elle se livre à une minutieuse étude des avant-textes, des brouillons et de la *Correspondance*. Naturel conclut que Flaubert a été important pour Proust, mais que celui-ci se libère aussi de son modèle, qu'il tient l'auteur de *Madame Bovary* également à distance.

Le goût prononcé pour l'autodérision du héros-narrateur aboutit finalement à ce qu'il se délecte avec des héros peu admirables – des anti-héros parfois ridicules comme le père Goriot – qui le représentent parfaitement à ses yeux. Ces allusions supposent une connivence entre l'auteur et le lecteur, une complicité qui se fonde sur des connotations et un arrière-plan, non-dit dans le texte, destiné à provoquer le rire ou le sourire. Le héros-narrateur dresse ainsi parfois des autoportraits sans en avoir l'air, en un jeu que le seul diligent lecteur est à même de mettre au jour.

C'est par de petits détails que Proust nous met sur la voie de *Madame Bovary*. Lorsqu'Emma fait une promenade à cheval avec son amant Rodolphe dans les environs d'Yonville, un épais brouillard recouvre tout le paysage. Plus tard dans le roman, sa bonne Félicité reprend cette image du brouillard pour attester le dérèglement de l'esprit d'Emma : elle n'est pas saine d'esprit. Or, notre héros-narrateur lorsqu'il s' imagine un dîner intime avec Mme de Stermaria à l'île des Cygnes souhaite voir s'élever une brume légère de l'île qui les enveloppera entièrement, autrement dit, il est aussi un cerveau dérangé. Dès les premières pages de *Combray*, Proust nous présente son héros-narrateur comme quelqu'un qui souffre de névroses et dont l'hypersensibilité a pour résultat qu'il réagit souvent de façon excessive aux événements dans le domaine émotionnel. Sa réaction lors du drame du coucher en constitue un bon exemple.

Dans *À la recherche du temps perdu*, cette hyperémotivité touche parfois au trivial. On pourra effectivement très bien maintenir que le héros-narrateur est atteint du virus Bovary. Tout comme Emma il a des réactions sentimentales extrêmes, il fait preuve d'un sentimentalisme exacerbé. Emma Bovary, souffrant de l'écart entre ses fantaisies et la morne réalité de sa vie dans la province profonde, « souhaitait à la fois mourir ou habiter Paris », voudrait « vivre à Paris ou mourir » (Flaubert 1972, 93). Le petit Marcel désire, lui, pleurer toute la nuit dans les bras de sa maman ou mourir. S'auto-analysant après sa rupture avec Gilberte il se dit : « C'était à un long et cruel suicide du moi qui en moi-même aimait Gilberte, que je m'acharnais avec continuité [...] » (Proust 1987a, 600). Les autres s'ennuient des affections exigeantes d'Emma et de notre héros-narrateur. Rodolphe, Léon,

Gilberte, Albertine et la mère et la grand-mère sont effrayés par la ferveur que leur portent tantôt Emma tantôt le héros-narrateur proustien. Nul amant, nulle femme ne pourra leur donner la satisfaction de l'esprit romanesque. Dans *Madame Bovary* la satire du romantisme devient par exemple manifeste dans la scène où Emma et Léon voguent sur la Seine. Emma récite *Le Lac* de Lamartine mais Flaubert change profondément le décor. Au paysage idyllique du lac de Bourget, il oppose l'industrie polluante sur le bord de la Seine sur laquelle flottent des plaques de goudron. L'exceptionnel devient banal. Chez Proust, une blague comparable qui ne sera goûtée que par les fidèles lecteurs de *la Recherche* concerne la scène de la madeleine qui n'ouvre pas seulement sur une réalité extratemporelle, une réalité essentielle, mais le thé mêlé de miettes de gâteau consacre également la découverte de la sensualité purement physique. Cette scène sacrée est profanée de façon humoristique à de multiples reprises dans le roman en remplaçant la maman dévouée par une mauvaise mère telle que la Duchesse de Guermantes qui refuse de répondre aux besoins affectifs de Marcel qui sont ceux d'un enfant qui désire être consolé. Le plus bel exemple d'un tel détournement parodique est la scène suivante où la Duchesse de Guermantes chez Mme de Villeparisis s'adresse au héros-narrateur d'un ton volontairement banal et moqueur qui contraste au plus haut point avec celui doux et tendre de sa propre mère :

- Vous ne voulez pas que je vous donne une tasse de thé ou un peu de tarte, elle est très bonne, me dit Mme de Guermantes, désireuse d'avoir été aussi aimable que possible. Je fais les honneurs de cette maison comme si c'était la mienne, ajouta-t-elle sur un ton ironique qui donnait quelque chose d'un peu guttural à sa voix, comme si elle avait étouffé un rire rauque. [...] Elle se leva sans me dire adieu. (Proust 1987b, 560)

Or, Proust va plus loin que Flaubert puisque son héros-narrateur se moque également de sa propre candeur en matière d'amour (« En réalité, je n'avais rien imaginé de sensuel, ni même de sentimental, sous les offres du baron » (Proust 1987c, 40)), de son hypersensibilité (« [...] je m'étais si souvent, le soir, rendu ridicule en envoyant demander à maman de monter dans ma chambre me dire bonsoir, pendant qu'elle prenait le café avec lui [Swann] » (Proust 1987a, 401)), il ridiculise son idéalisation de la femme qui aveugle son esprit (« La Joconde se serait trouvée là qu'elle ne m'eût pas fait plus de plaisir qu'une robe de chambre de Mme Swann, ou ses flacons de sels » (Proust 1987a, 518)), il raille son amour obsessionnel à sens unique qui amplifie et distord tout et inspire la peur plutôt que la passion :

[...] comme jadis dans le chemin de Méséglise, la force de mon désir [pour la Duchesse de Guermantes] m'arrêtait ; il me semblait qu'une femme allait surgir pour le satisfaire ; si dans l'obscurité je sentais tout d'un coup passer une robe, la violence même du plaisir que j'éprouvais m'empêchait de croire que ce frôlement fût fortuit et j'essayais d'enfermer dans mes bras une passante effrayée. (Proust 1987b, 396)

« Une passante effrayée » : Andrée lui explique qu'Albertine avait peur de lui et même les demoiselles du téléphone sont toujours irritées. En tant qu'amant il est décevant. À ses propres yeux, il n'est qu'un piètre amoureux piqué par une jalousie excessive : « Et cette apparente entente entre elles n'était pas le seul indice qu'Albertine avait dû mettre son amie [Andrée] au courant de notre entretien et lui demander d'avoir la gentillesse de calmer mes absurdes soupçons » (Proust 1987c, 236). Jalousie qui n'est d'ailleurs pas seulement une malédiction mais aussi source de plaisir comme il l'explique à Gilberte lors du bal des têtes : « [...] je me donnais l'excuse d'être attiré par un certain égoïsme esthétique vers les belles femmes qui pouvaient me causer de la souffrance [...] » (Proust 1987d, 567). Le héros-narrateur se présente à nous comme un amant qui pervertit sans cesse ses sentiments, qui,

au lieu de passer à l'acte, préfère épier les uns et les autres, mais aux yeux du baron de Charlus, ce voyeurisme, ces perversions sexuelles ne sont que jeu d'enfant :

Alors l'un [un prostitué dans la maison de passe de Jupien], de l'air de confesser quelque chose de satanique, aventurait : 'Dites donc, baron, vous n'allez pas me croire, mais quand j'étais gosse, je regardais par le trou de la serrure mes parents s'embrasser. C'est vicieux, pas ?' [...] Et M. de Charlus était à la fois désespéré et exaspéré par cet effort factice vers la perversité qui n'aboutissait qu'à révéler tant de sottise et tant d'innocence. (Proust 1987d, 406)

Dans ce passage l'auteur confie que son héros-narrateur est un amant, maladroit et légèrement à côté de l'essentiel. Il plaît au baron, mais au lit, ce n'est pas possible. Flaubert, lui aussi, se moque régulièrement des fantasmes amoureux d'Emma. Ce n'est pas par hasard si la première rencontre avec Rodolphe a lieu au marché aux bestiaux et il est significatif qu'Emma ne fait pas attention à ce qui se passe sur la scène à l'Opéra à Rouen parce qu'elle vient de rencontrer Léon ; la fin de l'opéra *Lucie de Lammermoor* de Donizetti, Lucie qui sombre dans la folie et meurt, lui échappe. Emma, toujours l'esprit ailleurs, refuse de regarder dans le miroir que lui présente la réalité et elle n'analyse jamais l'état mental sous-jacent à son trouble tandis que le protagoniste proustien analyse minutieusement sa propre vie intérieure. Ceci explique pourquoi, chez Proust, le héros-narrateur fait à de multiples reprises preuve d'un sens de l'humour tendant à l'autodérision. Il ne tourne pas seulement l'autre en dérision, mais se moque gentiment de soi-même, il se montre volontairement sous son mauvais profil, en exhibant ses défauts et faiblesses. C'est salutaire, cela relativise un peu le mythe du génie créateur que le héros-narrateur proustien construit, cela l'empêche de gonfler d'orgueil, et en même temps, c'est une preuve de clairvoyance sur soi-même. Ainsi, à travers les pages de *la Recherche* le héros-narrateur nous révèle tous ses points faibles, mais se tournant sans cesse en dérision en grossissant ses défauts, il finit peut-être justement par apparaître très attachant.

4. L'EFFACEMENT MODERNE DES FRONTIÈRES ENTRE ART SÉRIEUX (« HÖHENKAMMLITERATUR ») ET ART TRIVIAL

Or, le bovarysme se traduit non seulement par des ambitions vaines et démesurées, mais aussi par une fuite dans l'imaginaire et le romanesque. Le héros-narrateur, tout comme Emma, a tendance à embellir le monde par le désir et le rêve, à se construire une réalité parallèle, illusoire. Incapable de s'accommoder d'une existence qui brime l'idéal, Il cherche avant tout à contenter le désir imaginatif et s'écrit également sans cesse de petits romans dans lesquels il fabule une autre réalité. Or, comme dans *Madame Bovary* où Emma s'écrit sans cesse des micro-romans sur sa vie future avec Léon et Rodolphe, ces nouveaux romans sont parfois des romans à l'eau de rose dans lesquels le héros-narrateur se réfugie pour rompre l'ennui. Tout comme Emma, il aspire à une vie pleine de passions dignes des romans sentimentaux. Ainsi, jeune garçon à Combray, le héros-narrateur s' imagine pêcher la truite avec la Duchesse de Guermantes et il rêve d'une vie heureuse avec la grande fille qui offre du café à des voyageurs éveillés dans le train pour Balbec. Il imagine une lettre de Gilberte qui lui écrit qu'elle n'a jamais cessé de l'aimer. Confronté à une réalité décevante, le héros-narrateur cherche lui aussi à éviter l'ennui, la banalité et la médiocrité de la vie : « En face de la médiocre et touchante Albertine à qui j'avais parlé, je voyais la mystérieuse Albertine en face de la mer » (Proust 1987b, 230). Or, contrairement à Emma, le héros-narrateur se moque

de ses penchants pour les histoires romanesques, pour les rêves de jeunes filles, pour les romans sentimentaux. Il ne manque pas d'autodérision quand il écrit :

[...] Le plus grand bonheur que j'eusse pu demander à Dieu eût été de faire fondre sur elle [sur la Duchesse de Guermantes] toutes les calamités, et que ruinée, déconsidérée, dépouillée de tous les privilèges qui me séparaient d'elle, n'ayant plus de maison où habiter ni de gens qui consentissent à la saluer, elle vint me demander asile. [...] je préférerais parler tout haut, penser d'une manière mouvementée, extérieure, qui n'était qu'un discours et une gesticulation inutiles, tout un roman purement d'aventures, stérile et sans vérité, où la duchesse, tombée dans la misère, venait m'implorer, moi qui étais devenu par suite de circonstances inverses riche et puissant. (Proust 1987b, 367)

« [T]out un roman purement d'aventures stérile et sans vérité » (Proust 1987b, 367). Dans de tels passages, Proust ridiculise non seulement les penchants de son alter ego pour les histoires romanesques, mais il frappe en même temps d'ironie tous ces lecteurs qui ont tendance à le sacraliser, lui l'auteur. À *la Recherche du temps perdu* n'est pas seulement un haut lieu d'érudition puisque les motifs de romance y occupent aussi une grande place, avec tout l'invraisemblance qui en résulte : lorsque le baron de Charlus et le héros-narrateur se réconcilient après s'être disputés, des musiciens jouent le troisième mouvement de la sixième symphonie de Beethoven dans l'appartement voisin, « Frohe und Dankbare Gefühle nach dem Sturm », et quand il envisage la mort d'Albertine et se met à pleurer, il entend à l'étage au-dessus des airs de Manon joués par une voisine dont les paroles s'appliquent parfaitement à Albertine et à lui. Effectivement, il n'y a aucun fait qui ne soit fictif dans ce roman et le trivial n'est pas, selon Proust, indigne de figurer dans un texte littéraire.

5. LIER LE POÉTIQUE, LE MÉTAPHYSIQUE ET LE TRIVIAL.

La Recherche tout comme *Madame Bovary* oscille donc sans cesse de la terne réalité aux fastes de l'imagination, mais contrairement à Emma, le héros-narrateur est victime consentante des illusions qu'il s'est forgées : « Cependant, la fée [la Duchesse de Guermantes] dépérit si nous nous approchons de la personne réelle à laquelle correspond son nom. [...] la fée peut renaître si nous nous éloignons de la personne [...] » (Proust 1987b, 311). Chez Proust, l'imagination prime également sur la volonté, mais elle est aussi le moteur de la créativité artistique et c'est pourquoi la fin du héros-narrateur est béatifique alors qu'Emma met fin à sa vie. Le protagoniste proustien découvre la vocation artistique et consacra le peu de temps qui lui reste à traduire son livre intérieur, transfigurant sa réalité en œuvre d'art. Un bon auteur doit pouvoir croire qu'il est lui-même un quatuor ou la rivalité de François Ier et de Charles Quint, idées qui viennent à l'esprit du héros-narrateur dans le passage d'ouverture de Combray. L'écrivain, journaliste et critique français Ramon Fernandez, qui fut un ami intime de Proust, replace l'auteur dans la tradition romanesque française et souligne que *À la recherche du temps perdu* est comme maint roman de Balzac ou de Flaubert l'histoire d'une vie ratée, mais que son roman fleuve se distingue du roman dix-neuviémiste parce qu'il repose entièrement sur la sublimation de l'échec qui s'exprime dans la multiplication des métaphores et des correspondances (Fernandez 1979, 232-233).

Les petits romans que le héros-narrateur s'écrit au cours du roman sont, de même que le texte concret sur les clochers de Martinville, des exercices d'écriture et des exemples d'autoréflexion critique. Ils prouvent que, pour le héros-narrateur, ses faiblesses, son névrosisme, sa paresse, sa sentimentalité excessive, son inconstance, ses étouffements, son

insincérité, bref, son mauvais profil seront également matière de son roman futur et que l'autodérision ne s'apparente donc pas à du masochisme, mais, heureusement, c'est pour rire et c'est pour nous montrer qu'il est conscient de la complexité de tout être humain, du fait qu'il est « tour à tour les êtres contradictoires, le méchant, le sensible, le délicat, le muflé, le désintéressé, l'ambitieux [...] » (Proust 1987d, 221). De même que les avant-gardistes Proust est convaincu de la valeur artistique du trivial, il embrasse également tout ce qui sort de la norme, y compris la névrose de son héros-narrateur et il insiste sur l'importance d'autres sources de connaissances telles que le rêve et l'inconscient. Là où Flaubert critique fermement les épanchements romanesques et les troubles névrotiques qui en résultent de son Emma, Proust, de même que les avant-gardistes, insiste justement sur le potentiel artistique de ce qui sort de la norme. Il regrette que l'inconventionnel baron de Charlus n'ait jamais écrit un texte littéraire et la névrose de son héros-narrateur ne forme aucun obstacle pour sa carrière d'écrivain, bien au contraire.

Contrairement à Emma Bovary, le héros-narrateur proustien est doté d'une autodérision féroce et souvent très drôle. Proust ouvre la voie à un grand nombre d'auteurs du XX^e et du XXI^e siècle qui s'autocritiquent et frappent leurs créatures d'une bonne dose d'ironie. Chez Camus, Meursault cultive son indifférence, mais son désir d'une vie purement routinière se révèle être une impasse, et chez Houellebecq les porte-parole de l'auteur livrent volontiers des portraits dénigrants d'eux-mêmes. Ainsi, dans *La Carte et le territoire* Houellebecq se met en scène lui-même et il est encore bien moins gentil avec son alter ego que Proust : le personnage Houellebecq est assassiné de façon atroce. Proust est ainsi une étape importante entre l'idéalisme néo-platonique des romantiques et la mort de l'auteur barthésien puisqu'il oscille entre le désir d'échapper aux contingences et l'acceptation des limites humaines. C'est ainsi que Proust, tout à fait à sa manière, rime l'exceptionnel et la banalité.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bouillaguet, Annick. 2000. *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert : l'imitation criptée*, Paris : Champion.
 Fernandez, Ramon. 1979. *Proust : ou, La généalogie du roman moderne*. Paris : Grasset.
 Flaubert, Gustave. 1972. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard (collection Folio).
 Naturel, Mireille. 2007. *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*. Amsterdam : Rodopi.
 Proust, Marcel. 1987a. À la recherche du temps perdu. Volume 1. Paris : Gallimard (Éditions La Pléiade).
 Proust, Marcel. 1987b. À la recherche du temps perdu. Volume 2. Paris : Gallimard (Éditions La Pléiade).
 Proust, Marcel. 1987c. À la recherche du temps perdu. Volume 3. Paris : Gallimard (Éditions La Pléiade).
 Proust, Marcel. 1987d. À la recherche du temps perdu. Volume 4. Paris : Gallimard (Éditions La Pléiade).
 Stendhal, 1972. *Le Rouge et le Noir*, Paris : Gallimard (collection Folio).

U TRIVIJALNOM VALJA TRAGATI ZA EPSKIM

Prust i Flober imaju smisla za humor. Njihovi likovi su puni ironije, ali nasuprot Floberu, Prust i njegov narator-protagonista neprestano su predmet samoismevanja. Zato nam je narator-protagonista u brojnim navratima prikazan kao zaljubljeni kukavac i kao sitan „buržuj“ koji se teško prilagođava običajima i navikama aristokratskog društva. Isto tako, nailazimo na veliku količinu samoismevanja u onim delovima u kojima se Prust, često implicitno, poziva na velike klasike od kojih se izdvaja Floberova Gospođa Bovari. Marsel i Ema Bovari imaju zajedničko osećanje i poimanje trivijalnog, ali dok Floberova junakinja u svakodnevnoj rutini vidi bol i očajanje, prustovski narator-

protagonista vidi izvor umetničke inspiracije. Glavni cilj je preobraziti banalno povezivanjem pesničkog, metafizičkog i trivijalnog.

Ključne reči: realizam, ironija i samoismevanje, perspektive trivijalnog i rutinskog, književno preobražavanje banalnog

IN THE TRIVIAL, ONE SHOULD LOOK FOR THE EPIC

Proust and Flaubert have a sense of humor. Their characters are full of irony, but in contrast to Flaubert, Proust and his narrator-protagonist are constantly the subject of self-ridicule. That is why the narrator-protagonist is revealed on numerous occasions as a coward in love and as a petty "bourgeois" who finds it difficult to adapt to the customs and habits of aristocratic society. We also find significant self-ridicule in the parts in which Proust, often implicitly, refers to the great classics, of which Flaubert's Madame Bovary stands out. Marcel and Emma Bovary have a common feeling and understanding of the trivial, but while Flaubert's heroine sees pain and despair in her daily routine, Proust's protagonist narrator sees a source of artistic inspiration. The main goal is to transform the banal by connecting the poetic, the metaphysical and the trivial.

Key words: realism, irony and self-ridicule, perspectives of the trivial and routine, literary transformation of the banal

PROUST ET LA RÉVOLUTION ROMANESQUE : DÉCLIC D'UNE MODERNITÉ

UDC 821.133.1.09-3 Proust M.

Sékou Cherif

Université de San-Pedro, Lettres et Sciences Humaines, San-Pedro, Côte d'Ivoire

Résumé. *Publié à compte d'auteur comme Les Fleurs du mal de Baudelaire qui a révolutionné l'art poétique, le roman de Marcel Proust Du côté de chez Swann révèle son immense entreprise - À la recherche du temps perdu, qui rompt avec les œuvres romanesques en vogue du XIX^e siècle, annonçant une nouvelle ère dans la littérature. L'auteur de cette œuvre constitue, à cet effet, une charnière entre ce siècle et le XX^e siècle dont il est l'un des grands penseurs. Cet article s'attèle à comprendre la rupture orchestrée par Proust et dans quelle mesure la Recherche peut être qualifiée de fondement de la modernité du XX^e siècle.*

Mots clés : *proustien, modernité, romanesque, énonciation*

1. INTRODUCTION

« Les théories et les écoles, comme les globules et les microbes, s'entre-dévorent et assurent, par leur lutte la continuité de la vie ».
Proust (1999, 1371)

Constituant un continuum pour le roman, le XX^e siècle marque l'histoire de ce genre dans la littérature française en ce sens qu'il s'impose comme la forme majeure. À la suite de Gustave Flaubert avec lequel il partage des points communs¹, Marcel Proust amorce ce

Submitted November 13, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Sékou Cherif

Université de San-Pedro, Lettres et Sciences Humaines, San-Pedro, Côte d'Ivoire

E-mail: sekou.cherif@usp.edu.ci

¹ Tout comme Achille Flaubert (père de Gustave Flaubert), Achille Proust (père de Marcel Proust) est médecin. Tandis que Marcel Proust est affecté par la mort de sa mère Jeanne Weil, Gustave Flaubert est affligé par celle de sa sœur. C'est ce que démontre l'étude comparée effectuée par Mireille Naturel. Elle note à cet effet : « L'un et l'autre avaient un père médecin (Achille Cléophas Flaubert et Achille-Adrien Proust) et un frère médecin également. Le premier fut autant affecté par la disparition de sa sœur que le second le fut de sa mère. Ils avaient en commun 'un pays', la Normandie et avaient découvert l'un et l'autre la Bretagne au cours d'un voyage qu'ils avaient accompli avec un ami. Ils obtinrent un poste de fonctionnaire à la Mazarine : pour le premier, l'attribution

siècle avec une critique mitigée à son égard. Il faut également mentionner qu'autant la réception de *Madame Bovary* a suscité un tumulte lors de sa parution, autant *Du côté de chez Swann* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ont été, de part et d'autre, au centre de discussions passionnées. Ainsi naissait un aperçu nouveau du genre romanesque.

La publication à compte d'auteur du premier volume de la *Recherche* n'est guère méconnue des critiques avisés de l'écrivain. Pendant que l'édition Ollendorff, sous la houlette d'Alfred Humblot, fustige le style² de Marcel Proust, celle de la Nouvelle Revue Française, à travers André Gide, s'attaque à son caractère mondain³. Proust – ne voulant se soumettre ni aux commentaires de l'un, ni à ceux de l'autre – décide de faire publier, à ses propres frais, *Du côté de chez Swann* en 1913 chez Grasset. L'œuvre serait donc incomprise au premier abord par les critiques d'alors, vu qu'elle était parcourue à travers les moules balzacien, flaubertien et zolien, mouvements qui prédominaient à cette époque. On constate, dès lors, que l'auteur fait irruption avec un style particulier. Tout comme De Banville⁴, Baudelaire⁵ et Flaubert⁶, Marcel Proust révolutionne l'art romanesque. La découverte de *Contre Sainte-Beuve* par Bernard de Fallois et la publication de celle-ci (œuvre) en 1954 révèle la transmutation scripturale chez Proust.

Le poète et critique littéraire britannique Thomas Stearns postulait :

L'une des épreuves les plus sûres est la manière dont un poète emprunte. Les poètes immatures imitent ; les poètes mûrs volent ; les mauvais poètes dégradent ce qu'ils ont, et les bons poètes en font quelque chose de meilleur, ou du moins quelque chose de différent. Le bon poète transmue son imitation en quelque chose d'unique, de différent. (Eliot 1920, 125)⁷

ne se fit pas sans mal, pour le second, c'est la conservation de ce poste qui fut remise en cause. [...] L'un et l'autre ont souffert d'une névrose et d'un 'névrosisme' qui se sont transformés en une prodigieuse force créatrice à laquelle ils ont tout sacrifié. La mort les a surpris avant qu'ils n'aient eu le temps de terminer leur œuvre. » (Naturel 2007, 12-13). Les ressemblances sont certes multiples. En revanche, il convient de signaler que Proust avait achevé la rédaction de son œuvre majeure avant qu'il ne tire sa révérence. Ce qui l'atteste est la missive destinée à son ami Antoine Bibesco : « je viens de commencer et de finir un grand livre » (Proust 1982, 163). Toute la section médiane a été écrite au fur et à mesure.

² Il focalisera sa critique sur la profusion discursive de Marcel Proust en notant : « je suis peut-être bouché à l'émeri, mais je ne puis comprendre qu'un monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et se retourne dans son lit avant de trouver le sommeil » (Fraisie 2013, 189). La réaction de Proust face à une telle critique : « je trouve la lettre de M. Humblot absolument stupide » (Fraisie, 2013, 189).

³ En ce qui concerne André Gide, il présente des excuses et les raisons du refus de l'édition dont il est l'un des responsables en ces termes : « le refus de ce livre restera la plus grave erreur de la N.R.F., et (j'ai cette honte d'en être beaucoup responsable) des regrets, des remords, les plus cuisants de ma vie. [...] Pour moi, vous étiez resté celui qui fréquente chez Mme X ou Y, et celui qui écrit dans *Le Figaro*. Je vous croyais [...] un snob, un mondain amateur, – quelque chose d'on ne peut plus fâcheux pour notre revue. Et le geste, que je m'explique si bien aujourd'hui, de nous aider, pour la publication de ce gros livre – et que j'aurais trouvé charmant si je me l'étais expliqué, n'a fait hélas que m'enfoncer dans cette erreur [...] Et maintenant que je vous lis, il ne me suffit pas d'aimer ce livre ; je sens que je m'éprends, pour lui et pour vous, d'une sorte d'affection, d'admiration, de prédilection singulières... » (cf. Proust 1985, 53). Certaines sources – à l'instar de Jean Schlumberger dans *Éveils et Correspondance 1901-1950* – estiment que le manuscrit n'a jamais été lu par la Nouvelle Revue Française.

⁴ Théodore de Banville révolutionne l'art poétique en annonçant le Pamasse par le biais de ses *Odes funambulesques*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise Éditions, 1897. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71114m>.

⁵ Publié la même année que les *Odes funambulesques* de De Banville, c'est-à-dire en 1857, *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire marque un tournant décisif dans l'histoire de la poésie.

⁶ En ce qui concerne Flaubert, son roman *Madame Bovary* le conduit en justice pour atteinte aux bonnes mœurs à l'instar de l'œuvre de Baudelaire en 1857.

⁷ Cette traduction est la nôtre. Le texte original est le suivant : « One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate ; mature poets steal ; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling

En substituant, *mutatis mutandis*, « poète » par « romancier », la pensée du « bon poète » est applicable à Proust. On sait que ses écrits de jeunesse comme *Jean Santeuil*, *Les Plaisirs et les Jours*, *Pastiches et mélanges* et même la préface de la traduction de *La Bible d'Amiens* annoncent le chef-d'œuvre futur qu'est la *Recherche*. En pastichant les grands écrivains qui l'ont marqué, il parvient alors à se façonner un style singulier. Il a modelé l'art romanesque en plein début de XX^e siècle ; ce qui dénote la révolution romanesque. Si Baudelaire avait lu Proust, il l'aurait qualifié d'auteur moderne puisque celui-ci « tire[r] l'éternel du transitoire » selon sa terminologie. Cette incursion scripturale et la révolution convergent dans un même sens. Celle-ci (la révolution) qui désigne un changement soudain en société relève-t-elle de la modernité ? Dans quelle mesure peut-on caractériser l'écriture de Proust de moderne ? La résolution de ces interrogations constituera les axes d'étude autour desquels gravitera l'analyse. L'on cherchera à appréhender de prime abord la notion de « modernité » qui ne fait, *a priori*, pas consensus au niveau définitionnel chez les critiques. Par la suite, il sera question de déterminer le rapport entre la révolution romanesque opérée par Proust et la modernité.

2. DU CONCEPT DE LA MODERNITÉ...

La modernité « demeure une notion confuse qui connote globalement toute une évolution historique et un changement de mentalité », notait Jean Baudrillard (1992, 552) dans sa tentative d'explication du substantif. Au regard de sa remarque, deux éléments attirent l'attention : confusion conceptuelle prenant en compte l'historicité et la transmutation des conceptions mentales. *De facto*, cela suscite les questions suivantes : s'agit-il de l'histoire comme discipline (science) qui étudie le passé ? Ou cette histoire se rapporte-t-elle à la chronologie temporelle ? Comment qualifier ce changement de mentalité (de positive ou négative, de progression ou régression) ? À titre de réponse à la dernière question, relevons que l'appréciation psychologique est tributaire du sujet qui porte le jugement, c'est-à-dire qu'elle est relative. Quant à celles qui précèdent, l'histoire est un domaine vaste. Partant de ce postulat, il paraît nécessaire d'effectuer un tour d'horizon dans l'optique de contextualiser l'approche définitionnelle adoptée par cette analyse.

Loin d'élaborer des prolégomènes approfondis sur la notion de « modernité » – vu qu'elle est susceptible d'être appliquée à tous les arts – l'on s'intéressera ici à celle de la littérature. Il convient de signaler qu'elle a désigné, à un moment donné de l'histoire, une période : celle-ci part, selon les historiens français⁸, de la chute de Constantinople en 1453 à la chute de la monarchie en 1792. Dans ce contexte, la modernité est opposée au Moyen-Âge. Autrement dit, elle est en contraste avec la tradition. Ses dérivés que sont notamment les concepts de « moderne » et « modernisme » semblent contenir des nuances qu'il convient d'élucider afin de circonscrire l'approche de l'étude. Soulignons par ailleurs que le concept, dans son acception temporelle, a donné lieu aux néologismes postmodernité (v. Lyotard 1979 et 1988), hypermodernité (v. Lipovetsky, Sébastien 2004), surmodernité (v. Augé 1992), antimodernité (v. Compagnon 2005), etc. qui traduisent une époque située après la modernité ; excepté le dernier qui peut prendre en compte celle qui la précède.

which is unique, utterly different from that from which it was torn ; the bad poet throws it into something which has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest. Chapman borrowed from Seneca ; Shakespeare and Webster from Montaigne. »

⁸ Cette périodisation diffère de celle des anglais en ce sens qu'ils n'ont pas une conception identique de la notion de « modernité ».

Adjectif, le mot « moderne » est sémantiquement consubstantiel aux substantifs « modernisme » et « modernité » ; lesquels sont formés par suffixation. De son étymologie latine *modernus*, la notion se rapporte au présent, à la contemporanéité (nous reviendrons sur ce concept au cours de l'analyse car les approches qu'en font les critiques marquent une profusion sémantique), à l'époque de celui ou ce dont il s'agit. Sachant que le suffixe « -isme » traduit en premier lieu – selon *Le Grand Robert* – une valeur axiologique propre à un courant de pensée ; en second lieu, révèle ce qu'exprime le radical, le modernisme peut être défini comme un mouvement de pensée rattaché à une période. Quant au suffixe « -ité », il a des fonctions identiques à celles du précédent. Cependant, ils partagent exceptionnellement, dans le cadre de cette étude, la seconde fonction. Ainsi, est qualifié de moderne celui qui – selon Jean Rivière (1928, 402–403) – a « le souci [...] de l'affectation de suivre les goûts du moment ».

Avec la parution du *Peintre de la vie moderne* en 1863, Baudelaire paraît comme le premier théoricien du concept en France même si Chateaubriand l'a employé bien avant lui. En revanche, comme l'indique l'intitulé de son livre, il porte un regard sur la technique picturale de certains peintres tels Daumier, Gavarni, M. G., etc. Pour ce faire, il se résout à expliciter que la modernité désigne le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Étant donné que la peinture immortalise l'instant, Baudelaire envisage saisir la quotidienneté dans la fugacité temporelle. Dans ses observations, Antoine Compagnon (1990, 143–144) postule une approche définitionnelle similaire : « la modernité est l'innovation incessante, le mouvement même du temps ». Dès lors, l'on peut appréhender l'effort de Baudelaire qui était de saisir le quotidien dans le flux vertigineux du temps qui ne laisse aucun être immuable. Ne disait-il pas lui-même dans son poème « l'ennemi » que le temps mange la vie ? Afin d'aller à contre-courant de l'écoulement temporel, le poète se forge une approche nouvelle de l'écriture où il imite les peintres impressionnistes pour mettre en place une sorte d'écriture photographique. À la suite de Victor Hugo qui s'est dressé contre les règles dramaturgiques classiques dans sa *Préface de Cromwell*, il transgresse les normes scripturales de *L'Art poétique* en s'essayant dans la poésie prosaïque : ce qui a donné jour aux *Petits poèmes en prose*.

Par ailleurs, Alain Touraine a proposé une *Critique de la modernité* en 1992 aux éditions Fayard. Il élabore un historique de la notion en examinant les versants politiques, philosophiques et sociaux. L'accent est mis sur le continent occidental qui semble le foyer important des nouvelles inventions et surtout des révolutions. C'est pourquoi il soutient que « l'Occident a [...] vécu et pensé la modernité comme une révolution ». *A priori*, la modernité se conçoit dans la révolution ; elle est conditionnée par le changement. Si tel est le cas, alors toute approche innovante dans les arts, en littérature et tout autre domaine paraît une révolution ; et, par conséquent, une modernité *a posteriori*.

Jean-Marc Piotte (2007) consacre un volume de ses travaux aux fondements de la modernité. Selon lui, neuf points fondamentaux – qu'il n'est pas nécessaire d'énumérer ici afin de proscrire les détails expansifs qui pourraient alourdir le texte – en constituent l'essence. Il se focalise d'abord sur la liberté de l'individu. L'entendement de l'homme moderne diffère de celui des Anciens (Platon, Aristote, etc.) qui voudraient que l'humain agisse suivant l'état de nature ; celui des chrétiens se justifie dans la soumission aux principes des textes sacrés. La liberté du moderne se conçoit dans le respect scrupuleux des lois étatiques. Ensuite, il porte un regard sur l'égalité entre les individus. À ce niveau, la distinction entre les sexes importe moins *a contrario* de la vision ancienne qui reléguait la femme au second rang après l'homme. Dès lors, la valeur de l'individu se mesure par sa

capacité à raisonner⁹ correctement selon l'approche cartésienne. Enfin, il révèle que la raison alimente la passion, c'est-à-dire qu'elle lui est subordonnée.

Eu égard aux manifestations ou fondements mentionnés par Jean-Marc Piotte, on remarque que la notion est perçue dans un cadre général. Toutefois, il faut déduire subséquemment que la modernité désigne la rupture d'avec les pratiques jugées anciennes (ou constituant une entrave à l'amélioration d'un idéal, de l'évolution, du progrès) pendant une période donnée. Elle réside dans la nouveauté générée au cours de l'histoire. C'est d'ailleurs ce que met en évidence Jean-François Hamel dans son œuvre *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Pour paraphraser le critique, il faut noter que l'art du récit participe à l'invention de temps nouveaux, de temps inédits en marquant un changement avec le passé tout en annonçant le futur.

Méké Méité, pour sa part, précise que la modernité en littérature traduit une nouvelle manière d'écrire (v. Méité 2015). Démonstration que fera Henri Lefebvre lorsqu'il note :

Par modernité, nous entendons [...] une réflexion commençante, une ébauche plus ou moins poussée de critique et d'auto-critique, une tentative de connaissance. Nous l'atteignons dans une suite de textes et de documents qui portent l'empreinte de leur époque et cependant dépassent l'incitation de la mode et l'excitation de la nouveauté. (Lefebvre 1962, 10)

Conception que l'on partage ; cependant, il semble important d'insister sur la périodisation qui n'est que le présent, ce qui est récent. De tout ce qui précède, il paraît que toute modernité littéraire est un classique¹⁰ en devenir, un postmodernisme futur, une surmodernité en présence, une hypermodernité naissante. Elle est classique et postmoderne lorsqu'elle fait place à une nouvelle modernité. À cet effet, l'ancienne demeure classique ; la nouvelle devient postmoderne. Par ailleurs, elle caractérise l'hypermodernité naissante dès que la nouvelle modernité est suppléée par une autre. Subséquemment, la modernité réside dans l'instant et s'accommode à tout apport nouveau, à tout changement : incursion que fera Marcel Proust au début du XX^e siècle dans la littérature française avec une nouvelle approche du roman.

Relevons, en outre, une remarque intéressante au sujet du livre de Jean Bessière. En 2010, paraît la première édition de *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Dans cette œuvre, le critique soutient que « le roman contemporain, distinct de celui de la tradition occidentale du roman, qui inclut le roman réaliste et ses variantes – on peut dire ce roman, le roman moderne –, le roman moderniste, le nouveau roman, le roman postmoderne, rompt avec cette tradition » (2010, 10). Le point d'ancrage du passage porte à croire que le roman contemporain demeure une panacée typologique de roman, c'est-à-dire une ramification, un mélange de romans (réaliste, nouveau roman, moderne et postmoderne). Si telles sont les caractéristiques du roman contemporain, que convient-il d'appréhender par la notion de « contemporain » ? Avant de répondre à cette préoccupation, précisons qu'au vu de l'année de parution, l'ouvrage du critique n'est pas contemporain à ce jour si l'on s'en tient à l'étymologie de la notion. En réalité, dérivée du bas latin *contemporaneus*, la contemporanéité relève du temps présent, de l'époque de

⁹ Bien avant René Descartes, certains Anciens comme Aristote avaient déjà relevé la rationalité de l'homme. Cependant pour eux, les femmes demeuraient sous le joug des hommes, les Grecs au-dessus des barbares, les aristocrates au-dessus des paysans et des artisans.

¹⁰ Il ne s'agit pas de « classique » au sens de classicisme (respect scrupuleux des règles de production d'une œuvre) ; mais, plutôt d'ancien. Ici, allusion est faite aux œuvres modernes qui, sous l'effet de la succession temporelle, paraissent passées pendant qu'elles continuent de faire couler l'encre sous la plume des critiques. C'est ce que Charles Dantzig (2013) nommera « chef-d'œuvre ».

celui¹¹ qui tient le discours, de celui qui effectue la lecture. Ce postulat suppose donc que toute contemporanéité est de prime abord une modernité dans la mesure où celle-ci revêt les changements propres au « présentisme », terminologie que l'on emprunte à Raul Hausmann. Ensuite, elle (contemporanéité) se transmue, du point de vue chronologique, en postmodernité. Et, elle qualifie enfin l'hypermodernité en ce sens que l'actuel – sous l'effet actif du temps qui passe – est subordonné au passé. Autrement dit, il fera place à un nouveau présent qui déterminera consécutivement la postmodernité et l'hypermodernité comme relevé *supra*. Bref, toutes ces notions – en dépit de la manipulation manifeste des préfixes employés – traduisent peu ou prou le champ conceptuel de la modernité.

Cependant, tout comme la postmodernité, la contemporanéité désigne, dans l'ordre historique, une période qui succède à la modernité. De ce fait, certains historiens situent son point de départ aux lendemains de la deuxième guerre mondiale : de 1945 à nos jours. À cet effet, la périodisation pour délimiter la « modernité » suscite des divergences d'opinion. Étant donné que la traçabilité du concept, sur l'axe évolutionniste du temps, révèle une métamorphose radicale ou partielle au cours de l'histoire, la modernité peut être comprise comme toute nouveauté pendant une période quelconque. Toute transformation en littérature, toute révolution scripturale paraît relative à la modernité. À cet égard, en quoi l'approche proustienne du roman témoigne-t-elle de la modernité ? Les lignes suivantes tenteront d'élucider cet aspect.

3. ...À LA RÉVOLUTION ROMANESQUE PROUSTIENNE : UN ART MODERNE

Toute révolution vise un changement ; c'est dans ce contexte d'appréhension que s'inscrit la *Recherche* dès le premier volume. Pour notre ère, l'œuvre de Proust se présente comme classique dans la mesure où « les classiques sont des livres qui, quand ils nous parviennent, portent en eux la trace des lectures qui ont précédé la nôtre et traînent derrière eux la trace qu'ils ont laissée dans la ou dans les cultures qu'ils ont traversées » (Calvino, 1995, 9). De ce fait, il faut rétablir le texte dans son présent afin de mieux le cerner et saisir la modernité dont il est question.

À la suite de la lecture de *Du côté de chez Swann*, Jacques Madeleine (1966) établit un rapport où il affirme :

Au bout de sept cent douze pages de ce manuscrit [...] – après d'innombrables désolations d'être noyé dans d'insondables développements et de crispantes impatiences de ne pouvoir jamais remonter à la surface – on a aucune notion de ce dont il s'agit. Qu'est-ce que tout cela vient faire ? Qu'est-ce que tout cela signifie ? Où tout cela veut mener ? Impossible d'en rien savoir ! Impossible d'en pouvoir rien dire. (d'après Tadié 1971, 10)¹²

Les questionnements successifs auxquels répond le critique par un résultat insatisfaisant dénotent la nouveauté scripturale de Marcel Proust. Orientons le regard, à partir de la « linguistique du texte »¹³, sur ce fragment textuel. Notons avant tout que celle-ci « a pour

¹¹ En employant ce pronom, la pensée ne se rapporte pas nécessairement au genre masculin. Il (pronom) est inclusif, c'est-à-dire qu'il est utilisé sans distinction de genre, ou notons plutôt qu'il englobe les deux genres.

¹² Également disponible en ligne sur : <https://books.google.ci/books?id=UW05af-1txMC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=> consulté le 09/09/2021. https://www.herodote.net/14_novembre_1913-evenement-19131114.php consulté le 09/09/2021.

¹³ À ne pas confondre avec la linguistique textuelle qui désigne « une branche des sciences du langage qui a pour tâche de théoriser et de décrire les différents réseaux d'organisation dont le pouvoir s'exerce depuis le niveau de la phrase jusqu'à celui du texte et qui concourent à rendre ce dernier cohérent » p. 35.

tâche la théorisation et la description des opérations de segmentation qui délimitent des unités de rang et de longueur différentes, et la théorisation et la description des différents effets de continuité créés par les opérations de liage de ces unités » (Jean-Michel Adam, 2018, 34). La première séquence du passage de Jacques Madeleine met en évidence le volume important du document qu'il a apparemment parcouru. Malheureusement, la suite de la citation qui se trouve dans la parenthèse (entre les tirets) révèle l'insatisfaction de la part de ce dernier. Les sections juxtaposées après la parenthèse traduisent le manque d'orientation, de discernement thématique de l'œuvre qu'il tient. Ce qui l'emmène à déduire que le texte de Proust ne « trouvera pas un lecteur assez robuste pour suivre un quart d'heure, d'autant que l'auteur n'y aide pas par le caractère de sa phrase qui fuit de partout » (1966). Précisément, il met l'accent sur les profusions phrastiques proustiennes qui seraient l'une des raisons pour lesquelles l'incompréhension de l'œuvre paraît au premier plan. Avec des phrases balafrees, hachurées, segmentées qui donnent l'air expansif au discours narratif, *Du côté de chez Swann* passe implicitement pour une œuvre complexe. Explicitement c'est un roman sans grande importance selon le critique. Marcel Proust avait pourtant annoncé la parution des autres volumes de la *Recherche* (préalablement prévu en deux volumes).

Au demeurant, il apparaît clairement, à partir des propos de Jacques Madeleine, que l'œuvre était incomprise par ce critique qui faisait partie du comité de lecture de l'édition Fasquelle. Ou du moins, elle présentait de nombreuses dissemblances comparativement aux productions adulées d'alors. En effet, le réveil obscur ou intermittent du narrateur proustien dès l'amorce du récit s'étend sur quelques pages. Et cela biaise le jugement du lecteur qui ne mène pas à terme le processus de lecture entamé. Surtout, quand on sait que le roman est intitulé *Du côté de chez Swann* et que celui-ci traite dans la première partie des souvenirs d'enfance du narrateur tout en mettant en relief la problématique du temps. L'histoire de ce « Swann », éponyme de l'œuvre, constitue l'intermède des deux sections mnémoniques de l'enfance du personnage-narrateur. L'épisode premier est consacré à un amour œdipien selon la terminologie de Freud. Il met en relief un amour filial où le narrateur est entiché de sa mère dont il réclame les baisers vespéraux. La dernière partie du roman retrace les promenades du « sujet-narrant »¹⁴ aux Champs-Élysées, lieu où il fera la rencontre de Gilberte, la fille de M. Swann. Le fragment médian de la tripartition relate l'histoire de Swann. En dépit du fait que l'apparition de ce personnage soit perceptible dans la première partie, seulement cet flot narratif lui est dédié. Le récit traduit l'expression amoureuse de Swann à l'endroit d'Odette qu'il envisage conquérir. L'histoire n'est pas *stricto sensu* appréhensive. Elle se construit peu à peu au cours de la narration. Dans cette veine d'idées, Georg Lukács (1968, 54) postule que « le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie » ; *a contrario* de « l'épopée [qui] façonne une totalité de vie achevée par elle-même ». Dès lors il appert que le jeu anachronique employé par Proust semblait *a priori* confus pour certains de ses contemporains qui étaient enclins à la mécompréhension de son texte.

Même si d'aucuns à l'instar de Mathieu Lindon (2009) suppose qu'« il est intéressant de voir que ce premier lecteur [Jacques Madeleine] ne passe pas à côté de *Swann* mais semble privilégier l'aspect commercial du métier d'éditeur plutôt que son côté littéraire » ; il faut souligner que la *Recherche* a fait couler, à tort ou à raison, de l'encre sous la plume d'innombrables critiques. Pour lui, les reproches de Jacques Madeleine étaient d'ordre mercantile, économique au profit de l'édition, il n'en demeure pas moins qu'elles ont

¹⁴ Expression que l'on emprunte à Alain Rabatel (2009).

entraîné le refus de publication de la part d'Eugène Fasquelle et la perte d'un important capital vu que l'œuvre a été vendue à plus de 2000 exemplaires.

Observons de plus près la publication à compte d'auteur dont Proust a été sujet. Certaines questions surgissent systématiquement à l'esprit de celui qui s'intéresse aux études proustiennes : pourquoi Grasset a accepté l'édition aux frais de l'écrivain ? N'était-ce pas le dernier recours de l'auteur ? *A priori*, tout comme les éditeurs précédents, Bernard Grasset¹⁵ aurait également refusé de publier *Du côté de chez Swann* avec le prétexte que « c'est illisible ». Ce qui aurait conduit à sa parution à compte d'auteur. Que dit-il concrètement ? À ce propos, la réponse est la suivante : « c'est illisible ; nous l'avons donc publié à compte d'auteur » (d'après Fraisse 2020, 3). L'éditeur écrit-il au nom du comité de lecture ou après déchiffrement personnel du livre ? Le « nous » dans la syntaxe les implique apparemment car il est le premier responsable de la maison d'édition. D'un point de vue syllogistique, on parlera d'enthymème dans le sens où l'une des prémisses demeure sous-jacente. En effet, la dernière proposition qui constitue le résultat de la première révèle la raison pour laquelle l'éditeur a donné son approbation pour la publication à compte d'auteur. L'expression « c'est illisible » sous-entend une lecture préalable, c'est-à-dire « je l'ai parcouru » : ce qui en fait l'une des prémisses. D'ores et déjà, aucune édition ne voulait du manuscrit de Marcel Proust à moins qu'il ne transformât son style à leur conception. Heureusement pour la postérité, le statut social de l'écrivain lui permettait, à ses propres frais, la première parution de *Du côté de chez Swann*. Que serait devenue *La recherche* si son auteur n'avait pas disposé de moyens financiers ? Il se serait sans doute plié aux exigences des éditeurs. Ce qui aurait assurément porté atteinte à son style.

Lucien Daudet, un des lecteurs de l'œuvre, avait vaticiné en 1913 que « beaucoup plus tard lorsqu'on parlera du livre de M. Proust il apparaîtra comme une extraordinaire manifestation de l'intelligence ». Réalisation que l'on constate aujourd'hui puisque Proust paraît et demeure une référence du XX^e siècle et par-dessus tout un repère dans l'univers littéraire. Les propos ci-après de Jean-Yves Tadié affluent dans ce sens :

[L]e monde littéraire crée d'autres livres-matrices, qui, à leur tour, rayonnent, produisent d'innombrables enfants, servent de référence, même si on ne les lit pas. Ce n'est pas un jeu stérile que de se demander si la littérature anglophone ne culmine pas avec Joyce, l'autrichienne avec Musil et Broch, l'allemande avec Mann, Jünger et, si on l'y rattache, Kafka, la française avec Proust. (Tadié 1990, 8)

Après l'aveu d'André Gide sur le refus de publication du premier volume de la *Recherche*, il émet un avis favorable à l'endroit de l'écrivain en effectuant un parallèle entre celui-ci et Montaigne. C'est dans cette veine d'idées qu'il écrit :

[I]l semble que tour à tour chaque page du livre trouve sa fin parfaite en elle-même. De là cette extrême lenteur, ce non-désir d'aller plus vite, cette satisfaction continue. Je ne connais pareil nonchalant qu'à Montaigne, et c'est pourquoi sans doute je ne puis comparer le plaisir à lire un livre de Proust qu'à celui que se donnent les *Essais*. Ce sont des œuvres de long loisir [...]. (Gide 1921, 590-591)

En même temps que la remarque de Gide élève Proust au rang d'un écrivain important, elle porte en filigrane l'approche nouvelle du genre romanesque qui se donne à lire comme

¹⁵ Les avis sont partagés sur la publication chez Bernard Grasset. D'aucuns estiment qu'eu égard aux refus des premiers éditeurs, Marcel Proust proposera un capital important à cet éditeur afin que ce dernier procède à la publication du livre. Profit qui, *a priori*, était satisfaisant pour Grasset. Par conséquent, ils soutiennent que l'éditeur a publié *Du côté de chez Swann* sans avoir lu le manuscrit.

une œuvre essayistique. *De facto*, le style de Proust à l'orée du XX^e siècle annonce une ère nouvelle.

Le refus éditorial de *Du côté de chez Swann* rappelle l'intitulé du pamphlet de Pierre Jourde à savoir *La littérature sans estomac*¹⁶. En effet, l'essayiste tient un discours véhément dans lequel il souligne le choix des éditeurs qui se fonde sur la rentabilité des productions. À cet effet, l'œuvre n'est plus évaluée selon sa qualité littéraire ; elle est plutôt jugée à partir de sa capacité de rente. Le mode de sélection est éponyme de l'essai. Cette configuration a, de ce fait, occasionné d'innombrables erreurs de la part des maisons d'édition. La nouveauté (modernité) littéraire initiée par l'auteur de la *Recherche* serait, assurément, restée dans les « placards » si le financement de la publication faisait défaut à son niveau.

Dans un fragment d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le sujet-narrateur expose une vision générale sur la réception des œuvres modernes. Il se focalise sur la conception des écrivains modernes d'une aristocrate, déclarant :

Mais – comme ces érudits qui émerveillent quand on les met sur la peinture égyptienne et les inscriptions étrusques et qui parlent d'une façon si banale des œuvres modernes que nous nous demandons si nous n'avons pas surfait l'intérêt des sciences où ils sont versés, puisque n'y apparaît pas cette même médiocrité qu'ils ont pourtant dû y apporter aussi bien que dans leurs niaises études sur Baudelaire – Mme de Villeparisis, interrogée par moi sur Chateaubriand, sur Balzac, sur Victor Hugo, tous jadis reçus par ses parents et entrevus par elle-même, riait de mon admiration, racontait sur eux des traits piquants [...]. C'est comme les romans de Stendhal pour qui vous aviez l'air d'avoir de l'admiration. Vous l'auriez beaucoup étonné en lui parlant sur ce ton. Mon père qui le voyait chez M. Mérimée [...] m'a souvent dit que Beyle (c'était son nom) était d'une vulgarité affreuse, mais spirituel dans un dîner, et ne s'en faisant pas accroire pour ses livres [...]. (Proust 1999, 562–563)

À travers le personnage de Mme de Villeparisis, l'on réalise que les auteurs modernes qui ont marqué leur époque étaient tournés en dérision au profit de ceux qui les ont précédés. La comparaison préétablie par le narrateur (entre parenthèse ou les deux premiers tirets) avant l'annonce de la pensée du personnage apprête déjà la psychologie du lecteur sur la suite du discours narratif : elle est dépréciative vis-à-vis de Baudelaire dont les productions sont modernes. Pourtant, de Chateaubriand à Victor Hugo, en passant par Honoré de Balzac et même par Stendhal sur lequel son propos est transposé, tous ces auteurs demeurent des parangons de l'histoire littéraire française ; et par conséquent des penseurs modernes. Jugement social que connaîtront les deux premiers volumes de l'écrivain.

Le couronnement du prix Goncourt d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* le 10 décembre 1919 suscite de nombreuses discussions, des polémiques autour de la distinction. L'engouement de la critique vis-à-vis de l'œuvre est appelé une « émeute littéraire »¹⁷ selon les mots de Thierry Laget (2019). Rappelons que les œuvres primées à cette époque étaient celles dont la narration gravitait autour du champ notionnel de la guerre. Après le succès inattendu de *Du côté de chez Swann*, Proust présente le deuxième tome de son septuple au prix Goncourt. C'était assurément une audace de sa part car, à cette époque, les œuvres favorites étaient celles qui traitaient de la guerre. C'est pourquoi, contre toute attente, le livre de Proust fut prisé au détriment de celui de son adversaire favori, Roland

¹⁶ Ce titre serait inspiré de celui de Julien Gracq : *La Littérature à estomac*, Paris, José Corti, 1951 [date de la première publication]. Dans cet ouvrage, il a mené une analyse sur la critique littéraire dans la société française de l'après-Guerre.

¹⁷ Cf. le sous-titre de son livre (2019). *Proust, prix Goncourt. Une émeute littéraire*, Paris : Gallimard.

Dorgelès¹⁸. Le nouveau choix porté sur une œuvre autre que celle de la guerre annonce une ère nouvelle avec, également, une conception nouvelle : Proust ouvre de ce fait la voie de la modernité à son époque.

3. EN GUISE DE CONCLUSION

À l'issue de cette analyse, il faut noter que, sur l'axe diachronique, la modernité relève de la temporalité ; elle se rapporte à une période dans la chronologie historique. Elle serait, par conséquent, une micro-histoire stagnée dans la macro-histoire. Du point de vue synchronique, elle traduit un apport nouveau, un changement (au niveau politique, social et artistique en général), une irruption stylistique chez les écrivains. Cette conception paradigmatique agglomère toute révolution et le point de repère de celle-ci au cours de l'évolution temporelle ; car l'histoire de l'humanité est l'histoire des fluctuations, des variations orchestrées par les hommes.

Somme toute, il convient de retenir que l'auteur de la *Recherche* a amorcé, en plein début du XX^e siècle, une stratégie nouvelle d'écriture en rapport avec le genre romanesque. La compréhension du volume initial, *Du côté de chez Swann*, est empreinte de zones obscures chez les premiers lecteurs du manuscrit dans la mesure où l'approche que Proust fait du roman est nouvelle. Cette révolution qui brise les attentes accoutumées des éditeurs induit ces derniers à décliner la publication d'un tel livre. Aussi le deuxième volume *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* suscite-t-il une « émeute littéraire ». Rompant, à cet effet, avec les attentes du public qui étaient usuellement orientées sur les productions de guerre. Il module ainsi un style singulier qui fera de lui l'un des parangons majeurs de la modernité de son époque. Le caractère conjoncturel de la *Recherche* présume la révolution qu'elle a générée en hissant son auteur au rang d'instigateur de la modernité vingtiémiste.

RÉFÉRENCES

- Adam, Jean-Michel. 2018. « Les opérations de liages micro-textuels : Un premier palier de délimitation des unités textuelles ». In *Semiotica*. n°223.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Baudrillard, Jean. 1992. « Modernité ». In *Encyclopædia universalis*, t. XV.
- Bessière, Jean. 2010. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Calvino, Italo. 1995. *Pourquoi lire les classiques*. Paris : Seuil. Trad. : J.-P. Manganaro.
- Compagnon, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil.
- Compagnon, Antoine. 2005. *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : Gallimard.
- Dantzig, Charles. 2013. *À propos de chef-d'œuvre*, Paris : Grasset.
- Eliot, T. S. 1920. « Philip Massinger ». In *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London : Methuen & Co Ltd.
- Fraisse, Luc. 2013. « Il y a cent ans paraissait *Du côté de chez Swann* ». In *Synergies Espagne*, n°6, 187–197.
- Fraisse, Luc. 2020. « Les archives secrètes de Marcel Proust ». In *Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*. Disponible sur <https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr>.
- Gide, André. 1921. *NRF*. Cité par Paul J. Smith. (2009, 15). In *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier*. New York: Éditions Rodopi.
- Hamel, Jean-François. 2013. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Jourde, Pierre. 2002. *La Littérature sans estomac*. Paris : L'Esprit des Péninsules.

¹⁸ La majorité de la population pronostiquait une issue favorable au prix Goncourt pour *Les croix de bois* de Roland Dorgelès ; contrairement à *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

- Laget, Thierry. 2019. *Proust, prix Goncourt. Une émeute littéraire*. Paris : Gallimard.
Le Figaro. 27 novembre 1913.
- Lefebvre, Henri. 1962. *Introduction à la modernité*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Lindon, Mathieu. 2009. « 721 pages recherchent éditeur ». In *Libération*. Disponible sur www.liberation.fr.
- Lipovetsky, Gilles, et Charles Sébastien. 2004. *Les Temps hypermodernes*. Paris : Grasset.
- Lukács, Georg. 1968. *La théorie du roman*. Traduit de l'allemand par Jean Clairevoye. Paris : Éditions Denoël.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Éditions du Minuit.
- Lyotard, Jean-François. 1988. *Le postmodernisme expliqué aux enfants*. Paris : Galilée.
- Méké Méité. 2015. « Barbey d'Aurevilly et le roman historique : quelle modernité ? ». In *Barbey d'Aurevilly : éléments pour une analyse topologique aurevillienne*. Abidjan : Éditions Baobab, coll. « Critique et recherche ».
- Naturel, Mireille. 2007. *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*. New York : Éditions Rodopi.
- Piotte, Jean-Marc. 2007. *Les Neuf clés de la modernité*. Québec : Éditions Québec Amérique inc.
- Proust, Marcel. 1982. *Correspondance*, t. IX, éd. Philip Kolb. Paris : Plon.
- Proust, Marcel. 1985. *Correspondance*, t. XIII, éd. Philip Kolb. Paris : Plon.
- Proust, Marcel. 1999. *À la recherche du temps perdu*. Édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris : Gallimard, coll. « Quarto ».
- Rabatel, Alain. 2009. *Homo narrans. Pour une analyse et énonciative et interactionnelle du récit*, t.1. Limoges : Lambert-Lucas
- Rivière, Jean. 1928. « Pour l'histoire du terme "modernisme" ». In *Revue des Sciences Religieuses*. tome 8. fascicule 3.
- Tadié, Jean-Yves. 1971. *Lectures de Proust*. Paris : Armand Colin
- Tadié, Jean-Yves. 1990. *Le roman au XX^e siècle*. Paris : Belfond.
- Touraine, Alain. 1992. *Critique de la modernité*. Paris : Fayard.

PRUST I ROMANESKNA REVOLUCIJA: OKIDAČ MODERNOG

Objavljen o trošku autora, kao i Bodlerovo Cveće zla koje je donelo pravu pesničku revoluciju, roman Marsela Prusta U Svanovom kraju otvara grandiozni poduhvat U traganju za izgubljenim vremenom, kao radikalni otklon od romanesknih ostvarenja koja su bila popularna u XIX veku, najavljujući time novu eru u pisanju romana. Autor ovog dela predstavlja u stvari sponu između XIX i XX veka, u kojem će biti jedan od najvećih mislilaca i pisaca. U ovom radu pokušavamo da razumemo taj Prustov „orkestrirani“ raskid kao i to u kojoj meri Traganje može biti uzeto za osnovu modernosti XX veka.

Ključne reči: *prustovsko, modernost, romaneskno, iskaz*

PROUST AND THE ROMANESQUE REVOLUTION: THE TRIGGER FOR THE MODERN

Published at the author's expense, just like Baudelaire's Flowers of Evil, which incited a real poetic revolution, Marcel Proust's novel Swann's Way opens a grandiose endeavor In Search of Lost Time as a radical departure from Romanesque works popular in the 19th century, signaling a new era in novel writing. The author of this work is a link between the 19th and 20th centuries, in which he will be one of the greatest thinkers and writers. In this paper, we try to understand Proust's "orchestrated" break as well as the extent to which the Search can be taken as the basis of modernity of the twentieth century.

Key words: *Proustian, modern, Romanesque, statement*

ENTRE « PERCEPTION AURATIQUE » ET « PERCEPTION SOUS FORME DE CHOC ». UNE LECTURE BENJAMINIENNE DE BAUDELAIRE, FLAUBERT ET PROUST

UDC 821.133.1.09

82.0

Stanislas de Courville

Aix-Marseille Université, Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines,
Aix-en-Provence, Marseille, France

Résumé. *Reprenant les thèses benjaminienes quant à l'avènement d'une perception « sous forme de choc » aux XIX^e et XX^e siècles, venant remplacer celle dite « auratique », nous proposons une lecture croisée de Baudelaire, Flaubert et Proust visant à identifier la modernité perceptive telle qu'elle a été expérimentée dans la littérature. C'est en particulier par le rapprochement entre le chapitre dédié aux comices agricoles de Madame Bovary et à l'« ouverture pour un jour de fête » de La Prisonnière, considérés ici comme des pendants aussi forts que pouvaient l'être pour Baudelaire Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris, que nous essayons de penser la transformation de la perception dont ont pu témoigner ces auteurs. Nous montrons alors que la modernité perceptive peut être caractérisée par l'oscillation entre perception sous forme de choc et perception auratique, par leur réversibilité toujours possible et imminente, plus que par la simple domination de la première dans la disparition de la seconde.*

Mots-clés : Benjamin, perception, choc, Baudelaire, Flaubert, Proust

La Littérature, à partir du XIX^e siècle, a été radicalement transformée par le surgissement de cette nouvelle entité, toute moderne, que sont les « masses ». Véritable « rupture qualitative » dans la multitude (Combes 1990, 179)¹, elles se sont avérées, selon Benjamin, être la « matrice » (Benjamin 2000a, 310) des changements dans notre rapport à l'œuvre d'art comme dans sa production par les artistes et, en particulier, par les écrivains. Les masses, en effet, ont véhiculé ce que Benjamin a identifié, en premier lieu chez Baudelaire,

Submitted November 29, 2021; Accepted December 16, 2021

Corresponding author: Stanislas de Courville

Aix-Marseille Université, Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines

E-mail: stanislasdecourville@gmail.com

¹ Walter Benjamin écrit quant à lui à propos des masses que « [l]a quantité est devenue qualité » (Benjamin 2000a, 310).

comme étant le « choc » de la modernité (Benjamin 2000b, 329–390)², ce violent heurt produit par un environnement urbain surpeuplé en profond et constant bouleversement. La Littérature a tenté de faire sien ce choc, de le transmettre à son tour pour mieux nous permettre d’y résister, de nous y accoutumer, dans un processus de mithridatisation devenu nécessaire à la vie des grandes cités modernes et pouvant être considéré, à la manière de Baudelaire, comme « un mode de suicide incessamment renouvelé » (Baudelaire 1976, 581).

Les œuvres décrivant le choc de la grande ville – et plus largement de la violence de leur temps qui s’y manifeste –, ou le prenant comme toile de fond, abondent au XIX^e et au début du XX^e siècle. Une profusion de témoignages de son existence *plurielle* montrant à quel point il s’érige comme l’*expérience typique de cette époque*, comme la norme ou le diapason de la vie moderne. Il y apparaît multiple car se manifeste en une infinité de variations, possède d’innombrables causes, et se définit justement par son côté *diffus, vague*³. Il peut être causé par toutes sortes d’épreuves d’intensités variables, d’accidents, aussi bien physiques que psychiques. Et si l’art est le lieu d’expression le plus évident de ce choc, c’est parce qu’il essaye de le procurer à son tour à ses destinataires, dira Benjamin, parce qu’il tente d’établir cette « perception sous forme de choc » qu’il s’agit pour l’habitant des grandes villes d’acquiescer du mieux qu’il le peut pour y vivre et dont le cinéma sera l’aboutissement⁴. Cette nouvelle forme de perception, que Benjamin voyait donc se dessiner avant tout chez Baudelaire sous le prisme de l’« idéal obsédant » d’une « prose poétique sans rythme et sans rime » issu de « la fréquentation des villes énormes » (Baudelaire 1975, 275–276), trouvera l’une de ses manifestations les plus exemplaires dans le célèbre chapitre de *Madame Bovary* dédié aux comices agricoles (Flaubert 2001, 196–223). Flaubert, voulant faire entendre et voir « à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d’amour et des phrases d’administrateurs » (Flaubert 1980, 449), livre à son lecteur un vertige des sens propre à la cohue moderne qu’un conseiller de préfecture rêve de voir s’entasser dans le moindre village de Normandie. L’ironie produite par ce décalage entre le lieu décrit, profondément rural, et les aspirations de ce dernier à y voir « converge[r] la société moderne » (Flaubert 1980, 134), n’ôte en rien sa valeur d’exemple, puisque c’est d’abord au sein du « tourbillon d’une foire villageoise », comme celle de Sorotchinty décrite par Gogol, où « la foule ne forme plus qu’un seul être immense et monstrueux dont le corps tout entier palpite sur la place et dans les ruelles étroites, et crie, et caquette et gronde » (Gogol 1966a, 22), « les rues éta[nt] noires de monde à vous en donner le vertige » (Gogol 1966b, 102), que Benjamin apercevait les prodromes de la modernité perceptive⁵.

Cette « perception sous forme de choc » est offerte ici par Flaubert à travers le « montage » de discours et de points de vues permettant à son lecteur à la fois d’entrer dans

² Sur cette notion, voir par exemple Füzeséry et Simay, 2018, 13–51, et Simay 2018, 7–18.

³ Cet aspect est sans doute dû à la « naïve[té] » de cette « vieille théorie », ainsi que la décrit Freud sur lequel s’appuie Benjamin (Freud 2014, 114).

⁴ « Ainsi la technique a soumis le sensorium humain à un entraînement complexe. L’heure était mûre pour le cinéma, qui correspond à un besoin nouveau et pressant de stimuli. Avec lui *la perception sous forme de choc* s’affirme comme principe formel » (Benjamin 2000b, 361).

⁵ C’est en effet à la lecture de « La foire de Sorotchinty » que Benjamin s’interroge ainsi : « Au spectacle quotidien d’une foule en mouvement, peut-être il a fallu que l’œil s’accoutumât. Si l’on admet cette hypothèse, on pourrait supposer que seulement après avoir opéré ce travail d’accommodation l’œil accueillit avec plaisir toute occasion de confirmer ses nouveaux pouvoirs » (Benjamin 2000b, 358). Benjamin affirmait déjà l’historicité de la perception dans *L’Œuvre d’art* en écrivant : « *Sur de longues périodes de l’histoire, avec tout le mode d’existence des communautés humaines, on voit [...] se transformer leur façon de percevoir.* La manière dont opère la perception – le médium dans lequel elle s’effectue – ne dépend pas seulement de la nature humaine, mais aussi de l’histoire » (Benjamin 2000a, 277).

la foule « dégorgea[n]t des ruelles, des allées » (Flaubert 2001, 197), occupant « [I]a Place jusqu'aux maisons », « des gens [étant] accoudés à toutes les fenêtres, d'autres debout sur toutes les portes » (Flaubert 2001, 213), et dans l'espace de retrait où se logent Emma Bovary et Rodolphe, son soupirant, pour mieux « jouir du spectacle plus à son aise » (Flaubert 2001, 208), c'est-à-dire sans être vu. Les mots comme les descriptions – qui prennent rétrospectivement la dimension de plans cinématographiques dans leur isolement ou cadrage⁶ – s'entrechoquent alors pour nous faire vivre de manière virevoltante le grouillement de ce jour de fête, jusqu'à cette acmé du dispositif littéraire de l'écrivain où s'entrecroisent le discours de remise des prix des comices et le dialogue des futurs amants en train de conclure :

« Ensemble de bonnes cultures ! » cria le président.
 — Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...
 « À M. Bizet, de Quincampoix. »
 — Savais-je que je vous accompagnerais ?
 « Soixante et dix francs ! »
 — Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.
 « Fumiers. »
 — Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !
 « À M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »
 — Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.
 « À M. Bain, de Givry-Saint-Martin ! »
 — Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.
 « Pour un bélier de Mérinos... »
 — Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.
 « À M. Belot, de Notre-Dame... »
 — Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?
 « Race porcine, prix ex aequo : à MM. Lehérissé et Cullembourg ; soixante francs ! »
 (Flaubert 2001, 216–217)

L'impression de montage est patente dans ce sommet de l'écriture flaubertienne. Et le « cinématisme » (Eisenstein 2009, 9–19) de ce texte n'a pas manqué d'être souligné, notamment par Eisenstein y voyant un signe avant-coureur de la « forme de pensée 'montage' », un exemple de « montage parallèle » avant même l'apparition du cinéma (Eisenstein 1976, 121). Affirmation partagée par Jacques Rancière selon lequel « [I]es écrivains du XIX^e siècle qui ont découvert, derrière les histoires, la force nue des tournolements de poussière, des moiteurs oppressives, des cascades de marchandises ou des intensités en folie ont aussi inventé le montage comme mesure du sans-mesure ou discipline du chaos » (Rancière 2003, 58).

Or la perception « sous forme de choc » que livre ici Flaubert est précisément un moyen de donner de la mesure à ce brouhaha qui autrement n'en aurait pas, à cette cacophonie furieuse empêchant d'entendre la voix de l'orateur, elle qui « vous arrivait par lambeaux de phrases, qu'interrompait çà et là le bruit des chaises dans la foule ; [...] un long mugissement de bœuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient au coin des rues » (Flaubert 2001, 213). Dans la modernité, l'homme est soumis à un environnement tant chambardé, qu'il ne peut en percevoir l'intégralité. Son expérience est appauvrie, réduite, par les automatismes qu'il développe pour s'acclimater aux chocs de ce nouveau milieu caractérisé par son extrême vitesse. Il doit en effet, nous dit Benjamin, faire

⁶ Voir par exemple ce passage si cinématographique dans ce qui est comme un montage de différents plans : « Un coup de vent qui arriva sur les fenêtres fronça le tapis de la table, et, sur la Place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent » (Flaubert 2001, 217).

l'« expérience vécue du choc [*Chockerlebnis*]⁷ » pour l'éprouver à nouveau sans heurt. Sa perception n'est alors en rien celle élargie ou « cosmique⁸ » que, selon Deleuze, nous livrera un cinéma en tant que « plan d'immanence », correspondant à une expérience « véritable » (*Erfahrung*) (Benjamin 2000b, 331), comme celle que regrettera Bergson⁹, mais bien celle réduite « sous forme de choc », plus proche d'une absence d'expérience¹⁰. Soit, une perception à destination de l'action par la prévalence de ce qui étonne ou importe, de ce qui surprend voire terrifie, et qui correspond plutôt à l'image-action deleuzienne en tant qu'organisation du mouvement¹¹ ou à cet « effet de choc exercé par le film » identifié par Benjamin (2000a, 309).

Autrement dit, l'éclatement perceptif offert par Flaubert n'est pas cacophonie ou tumulte, mais bien sélection, cadrage des mouvements en tous sens qui étourdissent l'homme jeté dans la masse. Il n'est pas « sans rythme », tel l'idéal – par définition jamais atteint – baudelairien, c'est-à-dire sans organisation ou ordre du mouvement, sans mesure¹². Au contraire, car, sans ce travail de sélection tout serait perçu et rien ne le serait vraiment. Sans l'organisation du mouvement produite par le « montage » de l'écrivain, nous serions sujets à l'« éblouissement », comme le « cousin » de Hoffmann observant la foule depuis sa « fenêtre d'angle », dans une nouvelle que commente Benjamin, le serait sans l'aide de sa longue vue ou « lorgnette de théâtre » (Benjamin 2000b, 357–358)¹³. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Rodolphe et Emma se trouvent dans une position de surplomb, à l'abri d'une fenêtre, puisque celle-ci a été ce modèle de la vision en Occident depuis la Renaissance italienne¹⁴ qui s'est vu renouvelé avec l'écriture réaliste puis naturaliste comme dispositif descriptif par excellence offrant un moyen de protection contre le choc des masses qu'elle visait à rapporter pour en donner l'expérience.

L'expérience vécue du choc pourvue par la littérature, dont Benjamin disait qu'elle était le « [prix à] payer pour accéder à la sensation de la modernité » (Benjamin 2000b, 390), nous fait donc obtenir une nouvelle forme de perception aidant à agir dans notre nouveau milieu. Seulement, si cette forme de perception est nouvelle, c'est bien parce qu'elle en

⁷ Dans *Le Livre des passages*, Benjamin tend à distinguer trois « régimes d'expérience » : *Erfahrung*, *Erlebnis* et *Chockerlebnis*. Le premier correspondrait à l'expérience « véritable », le second à celle offerte par les « fantasmagories » et le troisième à celle déterminée par la violence de l'aire urbaine et de ses masses. Sur la différence entre « expérience » (*Erfahrung*), « expérience vécue » (*Erlebnis*) et « expérience vécue du choc » (*Chockerlebnis*), voir par exemple Elsaesser 2009, 293–295 ; Berdet 2005 ; Berdet 2014, 139–203.

⁸ « Le but du cinéma n'est évidemment pas de mimer l'univers vu par l'homme, d'en donner une représentation humaine, mais de faire surgir ces perceptions larges, immenses, cosmiques, ou à l'inverse moléculaires, végétales, fourmillantes, cellulaires, comme une vie toujours au-delà ou en deçà de l'homme, par laquelle s'élargit infiniment la perception humaine » (Montebello 2008, 53–54).

⁹ Pour Benjamin, en effet, c'est en réaction à cette transformation de l'expérience dans la modernité que se font les « philosophie[s] de la vie » comme celle de Bergson, cherchant à retrouver « la "véritable" expérience, par opposition à celle qui se manifeste dans l'existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation » (Benjamin 2000b, 331).

¹⁰ Sur ce point, voir Benjamin 2000c, 371.

¹¹ L'image-mouvement est en fin de compte ce plan d'immanence toujours contrarié que décrit Rancière en commentant Deleuze : Rancière explique en effet dans son commentaire acerbe du diptyque que « la phosphorescence des images du monde et leurs mouvements en tous sens ont été interrompus par cette image opaque qui s'appelle le cerveau humain. Celui-ci a confisqué à son profit l'intervalle entre action et réaction. À partir de cet intervalle, il s'est institué en centre du monde. Il a constitué un monde d'images à son usage : un monde d'informations à sa disposition à partir desquels il construit ses schèmes sensori-moteurs, oriente ses mouvements et fait du monde physique une immense machinerie de causes et d'effets qui doivent devenir des moyens pour ses fins » (Rancière 2001, 150).

¹² Voir Platon, *Lois*, 665a.

¹³ Voir aussi Benjamin 1997, 467–468.

¹⁴ Cf. Carbone 2016, 79.

supplante une plus ancienne, que Benjamin qualifie d'« auratique » (Benjamin 2003, 242). Elle ne s'institue qu'en remplaçant celle-ci, propre selon Benjamin à l'époque du règne de la « belle apparence » (Benjamin 2003, 242) dans l'œuvre d'art datant d'avant la « crise de la beauté » (Benjamin 2003, 237). Or une telle substitution ne s'est pas faite sans résistance, et sans cesse s'est manifestée, comme ce fut le cas chez Baudelaire, une oscillation entre perceptions « auratique » et « sous forme de choc » correspondant à la dialectique se jouant elle-même entre « aura » et « choc » ou, pour reprendre d'autres couples conceptuels benjaminien, « lointain » et « proche », « valeur de culte » et « valeur d'exposition », « apparence » et « jeu » (Benjamin 2003, 243).

Là où un Zola, par exemple, n'aura de cesse de reproduire ou rejouer le dispositif flaubertien permettant d'accéder à la perception sous forme de choc – « personnifi[ant ainsi] la seconde moitié du XIX^e siècle » par sa capacité à rendre compte de la « nouvelle échelle » du monde soumis au furieux accroissement de la vitesse et de la circulation des masses (Studený 1995, 215) –, que ce soit dans un passage du *Ventre de Paris* que commente Rancière (2003, 58–60), dans *La Curée*, *L'Assommoir* ou encore *Nana*, Marcel Proust, lui, également aidé de la protection d'une fenêtre, renverse cette modalité perceptive pour retrouver une expérience plus originelle ou moins « moderne », puisque du côté de l'aura plutôt que de celui du choc, de l'expérience « véritable » (*Erfahrung*) plutôt que de l'expérience vécue du choc (*Chockerlebnis*).

C'est en effet dans l'« ouverture pour un jour de fête » de *La Prisonnière* de Proust, auteur semble-t-il incapable de faire du choc de la modernité une expérience vécue, que l'on peut trouver un possible « pendant » aux comices agricoles de Flaubert, dans une polarisation aussi forte que celle voulue par Baudelaire entre *Les Fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris* (Pichois 1975, 1293). Si avec Zola et tant d'autres on quittait peu à peu le « caractère [encore] provincial » (Benjamin 1997, 468) de la perception offerte par Flaubert, Gogol, Hoffmann ou même Baudelaire – qui décrivait une expérience de la ville qu'il ne vivait pas véritablement, lui qui était bien loin de ressentir ses « périls physiques » autant qu'il le laissait croire (Benjamin 2021, 229), se sentant à tel point « partout comme chez lui » sur l'île Saint-Louis qu'il s'y promenait en pantoufles (Benjamin 1997, 259), si bien qu'il passe plus pour un visionnaire que pour un témoin (Benjamin 2013, 55)¹⁵ –, on le retrouve chez Proust cloîtré dans ces « vieux quartiers aristocratiques » si peu animés, « si tranquille[s] » en comparaison des « rues et [...] boulevards du centre » où il ne distinguerait plus, du fait du vacarme de la circulation, les cris des marchands de Paris qu'il rapporte en ces pages (Proust 1989, 107–108, 127).

Bien à l'abri dans sa chambre, derrière sa fenêtre – aux volets sans doute mi-clos ou à l'épais voilage –, conçue ici comme paroi protectrice plus que comme appel à la description visuelle, le narrateur donne de l'agitation matinale de la ville une description à l'aide quasiment de sa seule ouïe, « ce sens délicieux, nous apport[ant] la compagnie de la rue dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur » (Proust 1989, 107). Si l'homme plongé dans la foule était marqué, selon Benjamin, par une exaltation de la vue au détriment de ses autres sens et notamment de l'ouïe (Benjamin 2000b, 386), seule cette dernière, pourvue d'une dimension quasi-visuelle dans sa capacité à saisir les « couleur[s] », est véritablement utilisée par le narrateur dans la neutralisation de tous les autres¹⁶. Et si c'est l'ouïe qui se trouve ici

¹⁵ « Car les grands poètes, sans exception, ont la prescience du monde qui vient après eux, comme en témoignent les rues parisiennes des poésies de Baudelaire, qui n'apparurent qu'après le XIX^e siècle » (Benjamin 2013, 55).

¹⁶ La vue est utilisée par le narrateur à un moment donné, mais c'est pour mieux montrer sa trahison qui fait prendre un chauffeur pour une femme peu élégante. Le goût, quant à lui, est suscité par les chants des marchands

valorisée, c'est bien parce qu'elle a plus à voir avec le « lointain » de l'aura¹⁷ qu'avec la proximité¹⁸ qu'on peut au contraire aisément rapprocher du choc (étant ce qui nous touche, nous bouscule ou nous heurte). Proximité qu'une vision « tactile¹⁹ » propre à l'homme moderne offre à la multitude.

Dans ce jour de printemps « interpolé dans l'hiver » (Proust 1989, 107), ou « jour de remémoration » pourrait-on dire en reprenant l'expression qualifiant ceux des poèmes baudelairiens (Benjamin 2000b, 370), l'ouïe permet au narrateur d'accéder à l'aura de la ville de Paris sans subir les chocs de sa modernité. C'est dans les lointains échos perçus en les cris de Paris, survivances médiévales, que le narrateur trouve un rythme hiératique ou auratique que l'on peut opposer à celui recherché dans la modernité littéraire d'un Flaubert ou d'un Baudelaire. Proust se tourne du côté de la ville et, par là, dirait Benjamin, de l'Antique, en faisant dos à la masse et donc à la modernité²⁰. Libéré de ses coudoiements, de la bousculade de la foule, il retrouve une perception préservée des automatismes nécessaires en son sein ; perception plus large, débridée, s'autorisant toutes les divagations. Le peuple, dont il se tient à distance, n'est plus pour lui que le porteur de survivances immémoriales à peine audibles dans ses cris ou chants. Et il les rapproche exemplairement pour nous des tentatives médiévisantes de Moussorgski ou Debussy-Maeterlinck (Proust 1989, 108) – écrivain à propos duquel Benjamin disait qu'il « pouss[ait] le développement de l'aura jusqu'au monstrueux » (Benjamin 2021, 232) – faisant signe vers des lointains inaccessibles.

Là où Flaubert livrait avec une ironie certaine la perception sous forme de choc dans un milieu rural, bien peu dynamique, et où Baudelaire l'offrait sans l'avoir véritablement connue, ne faisant alors tous les deux que l'entrevoir, que capter par avance la transformation du monde sous l'effet de la vitesse encore balbutiante, Proust, lui, se tourne vers une perception auratique pour échapper à la souffrance que lui cause la grande ville et retrouver des expériences « originaires » fantasmées, dont l'antiquité peut parfois s'avérer artificielle²¹, relever de la fantasmagorie de l'expérience vécue plutôt que de l'aura de l'expérience en tant qu'*Erfahrung*. Pour paraphraser alors Huysmans, et cela vaut aussi bien pour Baudelaire et Flaubert que pour Proust, il n'y a de vraiment bon que les expériences que l'on a pas eues²².

L'« ouverture » de Proust n'est d'ailleurs pas sans ambiguïté dans l'artificialité qu'elle ne cesse de souligner : l'onirisme du narrateur, omniprésent, perturbant les chants (Proust 1989, 117), les discours d'Albertine faussement sophistiqués pour lui plaire (Proust 1989, 120), l'amour feint entre les deux qui est source de tant d'ennui (Proust 1989, 111, 119, 122). C'est que la dimension auratique de la perception proustienne ne saurait jamais être

de légumes et fait dire à Albertine que « ce sera gentil de manger tout ça ensemble. Ce sera tous ces bruits que nous entendons, transformés en un bon repas » (Proust 1989, 118, 127).

¹⁷ Rappelons que l'aura est décrite comme « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin 2000a, 278) et que Benjamin explique ailleurs que le « regard qui s'assure de la sûreté du lieu ne se perd pas rêveusement dans les lointains » (Benjamin 2000b, 386).

¹⁸ Benjamin parle en effet du désir des masses de « rendre les choses spatialement et humainement “plus proches de soi” », nuisant fortement à l'aura (Benjamin 2000a, 278).

¹⁹ Benjamin insiste notamment sur l'aspect tactile de la vision offerte par l'art d'avant-garde ou le film dans la modernité (Benjamin 2000a, 309 ; Benjamin 2003, 236).

²⁰ « La modernité est en opposition avec l'Antiquité [...]. (La modernité : la masse ; l'Antiquité : Paris.) » (Benjamin 2021, 241).

²¹ Il suffit de penser à la confusion temporelle – ou « tohu-bohu des époques », dirait Zola (*Nana*) – qu'entraîne l'architecture du XIX^e siècle et dont témoigne Proust (Proust 1981, 78). C'est là le propre de la « fantasmagorie » dix-neuviémiste. Sur ce point voir Berdet 2015, 15–19.

²² Huysmans 2019, 1071 : « il n'y a de vraiment bon que les femmes que l'on a pas eues ». Formule qui est une reprise du *Pot-bouille* de Zola.

complète, de la même manière que l'horizon s'éloigne plus on s'en rapproche. Et le dialogue amoureux entre le narrateur et Albertine que Proust « monte », lui aussi, avec les bruits du dehors, sous des apparences de noblesse, finit par rejoindre celui de Rodolphe et Emma dans la trivialité²³. Quant aux échos médiévaux des cris de Paris, ils peuvent prendre finalement aux yeux du lecteur attentif l'apparence du souvenir forcé, de cette mémoire volontaire si loin d'être auratique comme l'est celle involontaire suscitée, dans la *Recherche*, par les miettes de madeleine dans le thé ou les pavés inégaux de la cour des Guermantes²⁴. Et, à l'inverse, les comices de Flaubert peuvent lever en nous une perception auratique dans ce tableau d'or des blés qu'on peut y voir sous l'aspect de la désuétude. Une tranquillité s'élève désormais de cette perception sous forme de choc à l'ère de la ruralité lorsqu'on l'éprouve à l'aune de notre expérience vécue d'un choc devenu toujours plus violent dans l'exponentielle accroissement de vitesse du monde. C'est que la modalité perceptive dépend de l'expérience de celui qui l'exerce et du milieu dont il est coutumier, n'étant donc jamais *en soi* auratique ou sous forme de choc, en particulier lorsqu'elle entre en conflit avec le récepteur qu'est le lecteur, pourvu d'une perception et d'une expérience également autres.

L'« ouverture » proustienne est alors effectivement à l'opposé des « comices » flaubertiens, mais dans une réversibilité toujours possible et toujours imminente bien que jamais complète, de la même manière que l'est l'inversion des pôles conceptuels benjaminien tels que ceux évoqués plus haut à titre d'exemples : lointain et proche, aura et choc, etc. En cela ces deux textes sont bel et bien le « pendant » l'un de l'autre, comme l'étaient pour leur part *Les fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris*, ainsi que nous le pressentions, n'excluant cependant pas en leur sein le chevauchement des deux types de perception, auratique et sous forme de choc. Modernisme contrarié des comices et antiquité fantoche de l'« ouverture » forment à eux deux la modernité littéraire dans toute son ambiguïté, telle qu'elle était mise en exergue par la figure de Baudelaire dans sa façon d'osciller, d'hésiter, entre les deux types de perception comme entre expérience et expérience vécue du choc. Baudelaire, poète du choc de la modernité, parvenait en effet à le montrer et le transmettre dans son œuvre, mais finissait par y succomber, incapable d'embrasser pleinement la perception sous forme de choc dont il avait l'intuition. Il ne pouvait, affirme Benjamin, se livrer entièrement à la « destruction de l'aura dans l'expérience vécue du choc » (Benjamin 2000b, 390), la perte de son auréole étant elle-même auratique²⁵. Car l'aura, en réalité, n'existe que dans sa fuite, n'est aperçue que dans sa disparition²⁶. Une telle tension est alors bien celle que nous avons pu retrouver entre les « comices » de Flaubert et l'« ouverture » de Proust, et explique leur toujours possible invagination. Sans doute, la modernité artistique repose-t-elle alors sur cette dynamique plus que sur une domination sans partage de la nouvelle forme de perception qu'est celle « sous forme de choc ».

²³ Même les lointains qu'on aurait pu croire évoqués par Flaubert à travers le discours amoureux de Rodolphe invoquant la métempyscose ne sont en fait que moyen pour conclure ou, comme le dirait Philippe Muray, évocations de l'occulte qui ne servent en réalité qu'« à baiser » (Muray 1999, 223).

²⁴ Sur la « mémoire volontaire », voir Benjamin 2000b, 333.

²⁵ Sur la perte d'auréole, titre d'un poème en prose baudelairien commenté par Benjamin, voir Benjamin 2000b, 388-89.

²⁶ C'est ce que ne semble pas avoir perçu Nathalie Heinich lorsqu'elle reproche à Benjamin de « rendre la photographie responsable de la perte d'une propriété qu'elle a justement contribué à construire » (Heinich 1983, 108).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudelaire, Charles. 1975. « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. In : *Œuvres complètes*, t. I, éd. par C. Pichois. Paris : Gallimard, 275–276.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Exposition universelle, 1855, Beaux-arts*. In : *Œuvres complètes*, t. II, éd. par C. Pichois. Paris : Gallimard, 575–597.
- Benjamin, Walter. 1997. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*. Traduit par J. Lacoste. Paris : Cerf.
- Benjamin, Walter. 2000a. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (Dernière version de 1939)*. Traduit par M. de Gandillac et R. Rochlitz. In : *Œuvres*, t. III. Paris : Gallimard, 269–316.
- Benjamin, Walter. 2000b. *Sur quelques thèmes baudelairiens*. Traduit par M. de Gandillac et R. Rochlitz. In : *Œuvres*, t. III. Paris : Gallimard, 329–390.
- Benjamin, Walter. 2000c. *Expérience et pauvreté*. Traduit par P. Rusch. In : *Œuvres*, t. II. Paris : Gallimard, 364–372.
- Benjamin, Walter. 2003. *Paralipomènes et variantes de l'œuvre d'art*. Traduit par F. Delahaye. In : *Écrits français*. Paris : Gallimard, 221–248.
- Benjamin, Walter. 2013. *Sens unique*, traduit par F. Joly, Paris, Payot.
- Benjamin, Walter. 2021. *Charles Baudelaire*. Traduit par J. Lacoste. Paris : Payot.
- Berdet, Marc. 2005. « Benjamin sociographe de la mémoire collective ? ». In : *Temporalités*, « Socialité de la mémoire », n° 3, 2005, mis en ligne le 7 juillet 2009, consulté le 13 mars 2021, <https://doi.org/10.4000/temporalites.410>.
- Berdet, Marc. 2014. *Walter Benjamin. La passion dialectique*. Paris : Armand Colin.
- Berdet, Marc. 2015. *Le chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*. Paris : Vrin.
- Carbone, Mauro. 2016. *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*. Paris : Vrin.
- Combes, André. 1990. « À partir du 'Métropolis' de Fritz Lang : la gestalt de masse et ses espaces ». In : *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, t. II. Sous la direction de C. Amiard-Chevrel. Lausanne : L'Âge d'homme, 178–224.
- Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch. 1976. « Du théâtre au cinéma ». In : *Le film : sa forme/son sens*. Traduit par A. Panigel. Paris : Bourgois, 111–126.
- Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch. 2009. *Cinématisme*. Dijon : Les presses du réel.
- Elsaesser, Thomas. 2009. « Between *Erlebnis* and *Erfahrung*: cinema Experience with Benjamin ». In : *Paragraph*, n° 3, vol. 32, novembre 2009, 292–312.
- Flaubert, Gustave. 1980. *Correspondance*, t. II, éd. par J. Bruneau. Paris : Gallimard.
- Flaubert, Gustave. 2001. *Madame Bovary*. Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. 2014. *Au-delà du principe de plaisir*. Traduit par J.-P. Lefebvre. Paris : Points.
- Füzesséry, Stéphane et Philippe Simay. 2018. « Une théorie sensitive de la modernité ». In : *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Sous la direction de S. Füzesséry et P. Simay. Paris, Tel-Aviv : Éditions de l'éclat, 13–51.
- Gogol, Nicolas. 1966a. « La foire de Sorotchintsy », *Les soirées du hameau*. Traduit par M. Aucouturier. In : *Œuvres complètes*, éd. par G. Aucouturier. Paris : Gallimard, 17–47.
- Gogol, Nicolas. 1966b. « La Dépêche disparue », *Les soirées du hameau*. Traduit par M. Aucouturier. In : *Œuvres complètes*, éd. par G. Aucouturier. Paris : Gallimard, 101–114.
- Heinich, Nathalie. 1983. « L'aura de Walter Benjamin. Note sur 'L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique' ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, n° 49, 107–109.
- Huysmans, Joris-Karl. 2019. *Là-bas*. In : *Romans et nouvelles*, éd. par A. Guyaux et P. Jourde. Paris : Gallimard, 921–1163.
- Montebello, Pierre. 2008. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris : Vrin.
- Muray, Philippe. 1999. *Le XIX^e siècle à travers les âges*. Paris : Gallimard.
- Pichois, Claude. 1975. « Notice de *Le Spleen de Paris* ». In : C. Baudelaire. *Œuvres complètes*, t. I, éd. par C. Pichois. Paris : Gallimard, 1293–1305.
- Proust, Marcel. 1981. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris : Gallimard.
- Proust, Marcel. 1989. *La Prisonnière*. Paris : Gallimard.
- Rancière, Jacques. 2001. *La Fable cinématographique*. Paris : Seuil.
- Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. Paris : La fabrique.
- Simay, Philippe. 2018. « Walter Benjamin, d'une ville à l'autre ». In : *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Sous la direction de P. Simay. Paris, Tel-Aviv : Éditions de l'éclat, 7–18.
- Studený, Christophe. 1995. *L'invention de la vitesse. France, XVIII^e-XX^e siècle*. Paris : Gallimard.

IZMEĐU „AURATIČNE PERCEPCIJE“ I „PERCEPCIJE U OBLIKU ŠOKA“ - BENJAMINOVSKO ČITANJE BODLERA, FLOBERA I PRUSTA

Preuzimajući benjaminovske teze o dolasku „percepcije u obliku šoka“ u XIX i XX veku na mesto takozvane „auratične percepcije“, u ovom radu predstavljamo uporedno čitanje Bodlera, Flobera i Prusta s ciljem da identifikujemo onu perceptivnu modernost kakva je primenjena u književnosti. Upoređujući u prvom redu poglavlje posvećeno poljoprivrednom sajmu iz Gospode Bovari sa „svečanim otvaranjem za jedan praznični dan“ iz Zatočenice, poglavlja za koja smatramo da su jednako snažni pandani Bodlerovom Cveću zla i Pariskom splinu, pokušavamo da razmotrimo navedenu transformaciju percepcije o kojoj su ti autori mogli da svedoče. Na kraju, pokazujemo da se perceptivna modernost može okvalifikovati kroz osciliranje između percepcije u obliku šoka i auratičke percepcije, tačnije daleko više kroz njihovu moguću i imanentnu reverzibilnost nego kroz običnu dominaciju prve pod nestajanjem druge.

Ključne reči: Benjamin, percepcija, šok, Bodler, Flober, Prust

BETWEEN “AURATIC PERCEPTION” AND THE “PERCEPTION AS SHOCK” – BENJAMIN’S READING OF BAUDELAIRE, FLAUBERT AND PROUST

By accepting Benjamin’s theses on the emerging of a perception in the form of “shock”, which in the 19th and 20th century replaced the so-called “auratic” form of perception, we hereby suggest a cross-reading of Baudelaire, Flaubert, and Proust to identify perceptive modernity as it has been experimented in the literature. In particular, we try to consider the transformation of perception witnessed by the aforementioned authors by connecting the chapter from Madame Bovary on the agricultural fair to the “ouverture pour un jour de fête” from La Prisonnière, both considered here as counterparts which are quite as strong as Les Fleurs du mal and Le Spleen de Paris for Baudelaire. We then indicate that perceptive modernity, unlike matching with the domination of shock perception due to the disappearance of auratic perception, can be characterized by an oscillation between the former and the latter, as well as by their reversibility, which is always possible and imminent.

Key words: Benjamin, perception, shock, Baudelaire, Flaubert, Proust

Regular papers

DERIVATIONAL PARADIGM OF THE ADJECTIVE *ZELEN* IN SERBIAN

UDC 811.163.41'373.611

Mirjana Ilić

Serbian Department, Faculty of Philosophy, Niš

Abstract. *The paper discusses lexemes obtained by different word formation processes from the adjective green, represented in a dictionary sample. This analysis indicates a tendency for the semantic content of the base to prevail in the derivatives. The structure of derivational paradigms shows regularities in the organization of the derivational processes of lexico-semantic groups, which produces regularities in the derivational system of the language.*

Key words: *zelen, derivational paradigm, derivation, Serbian*

1. INTRODUCTION

Traditional approach to word formation requires that this research domain be considered a part of morphology, and that it focus on formal aspects of word structure. The approach involves the classifications of derivational models within the same word class. Semantic issues related to word formation are also considered, but are secondary, while preference is given to the processes of obtaining derivational bases, and citing prefix and suffix classes.

1.1 Theoretical background

At the very end of the 20th century, there was a change regarding word formation in the studies of the Serbian language represented by the following authors: Matijašević (1987), who discussed semantic derivation, Gortan-Premk (1997), who discussed semantic variation, Šipka (1998), who discussed the autonomy of word formation as a linguistic discipline, and Grickat (1995), who was involved in a very precise and detailed semantic classification of diminutive nouns, adjectives and verbs. These authors, some of whom

Submitted March 11, 2021; Accepted May 10, 2021

Corresponding author: Mirjana Ilić

University of Niš, Faculty of Philosophy, Čirila i Metodija 2, 18105 Nš, Serbia

E-mail: mirjana.ilic@filfak.ni.ac.rs

worked independently, while some were under the influence of the studies in other languages, made a significant change in word formation studies. They provided it with an independent status and assigned importance to the semantic dimension of word formation.

Gortan-Premk (1997) states that the ability of a word to relate semantically to other units of the lexical system is in direct proportion to its semantic content, as the fullness of its content induces all, or many, semantic relations, while the poverty of semantic content also entails the poverty of semantic relations and asemancticity excludes semantic relations."

With regard to derived adjectives which denote human characteristics in Serbian, Dragičević (1999) claims that the examination of the status of a specific meaning of a lexeme within the polysemantic structure to which that meaning belongs is evaluated on the basis of the productivity of that meaning."

Recently, semantically oriented derivation studies has emphasized the need for research into derivational paradigms. Derivational paradigms include such sets of lexemes in which the presence of semantic content of the base into derivatives can be traced. The analysis of different derivational paradigms has indicated that not all semantic components of the base are equally productive. For example, Đurović (2010: 87) explains that only one part of the polysemantic structure of the lexeme *кућа* is productive, namely the following meanings:

- a) a building in which one lives;
- b) a household;
- c) people who live in the house or were born in it;
- d) an institution: the building in which the institution is located;
- e) the piece of land on which the speaker's house is located.

It is interesting that the semantic components related to the appearance of the house are excluded, although they are based on the image of the building, which is frequently dominant.

Premk (2006) holds that word formation should be examined systemically and within the system, which means that lexical categories should be examined as well as individual lexemes within the categories. This examination would have to include various procedures, some of which concern the base; others involve the derivational formant, while some others involve the derivatives of the target lexeme. Examining derivational paradigms would indicate which part of the content is activated in the derivatives. Derivational examinations of lexico-semantic groups would exhibit regularities and a certain kind of systematic derivational behavior of lexemes of similar content.

2. THE SAMPLE

Our analysis of the derivatives of the adjective *зелен* (Eng. *green*) includes a dictionary sample of 59 lexical units. There are 69 lexical meanings in total. Groups of lexemes consist of lexemes obtained by different types of word formation.

The derivational paradigm consists mostly of nouns, followed by verbs, adjectives and some other types of words. The sample was manually excerpted from the six-volume dictionary published by Matica Srpska. The sample consists of the following units:

I Nouns:

A) Of green color; greenery, green foliage and plants; grass and trees;

зеленило

1. *Најлепши и највеселији булевар то је Сена, са зеленилом њене воде.* (RMS II, 296);

зеленица

2. *Primili se gori zelenici.* (RMS II, 296);

зелен

3. *Раиџа није (нова година) с почетком пролећа... кад се земља обуче зелењу?*
4. *Дуго жуђена зелен никну на дрвећу загребачког горја.* (RMS II, 295);
5. *На једној зелени, крај чесме, сједело је десетак оружаних Турака.* (RMS II, 295);

зеленило

6. *И нађемо се на сунцу, на отоку мира, у зеленилу лаком на ливади Раковице.* (RMS II, 296);

зелениш

7. *Лугови мирисали на дивљину, пооране њиве на зелениш који међама иштркљао.* (RMS II, 296);

(Adjectival bases and the -iš suffix form nouns with an archaic overtone, such as *стариш* (old man), *спориш* (plant), *мекиш* (something soft), etc. Some of these nouns are still commonly used today, e.g. *слаткиш* (something sweet), *густиш* (thicket, something thick).

зелење

8. *Оде он у поље, у зелење.*
9. *Плетемо гриву китећи је тратинчицама и врбовим зелењем.* (RMS II, 297);

зеленац

10. *Не дај ми, драги боже, да се ја нешто оклизнем па стрекнем у онај зеленац.*
11. *Струје мисли као вир зеленаца.* (RMS II, 295);

(The suffix *-(a)с* forms a relatively semantically homogeneous group with adjectival bases, because all derivatives can be defined as [HAVING A PROPERTY DESIGNATED BY AN ADJECTIVE], such as *белац* (a white person), *кривац* (a guilty person), *странац* (a foreigner), *самац* (a person not in a relationship), etc. This formula also refers to the example of *зеленац* because it signifies something green, such as the color of water, the color of stone, or the greenish-gray color of a horse.

B) a person wearing a green uniform:

зелембаћ

12. *Још сам био у Ријечи кад ти се она три зелембаћа окомише на мене.* (RMS II, 295);

зеленокадраш [A MEMBER OF THE GREEN CADRES]

13. *Ми овамо тучмо . . . све ове легије усташке и њемачке пукове, а већ домобрани и милицајци зеленокадраши предају се и без пушке.* (RMS II, 296);

зеленаш [A MEMBER OF THE GREEN CADRES]

14. *Бојао се: смуцају се по граду и околишу којекакви елементи, немирњаџи, зеленаши.* (RMS II, 295);

зеленаш [A MEMBER OF THE MOVEMENT WHICH OPPOSED THE UNIFICATION OF MONTENEGRO WITH SERBIA AFTER WORLD WAR I] (RMS II, 295);

C) greengrocer: *zelenar* (RMS II, 295);

D) usurer; usury:

зеленаш

15. Доцније се као као зеленаш и берзанска хијена дочепало блага и бароније. (RMS II, 295);

зеленокадераш

16. Он (је)... устријелио... она четири... дебела, зеленокадераша. Подвизи... су се... приписивали зеленокадерашима из деветстоосамнаесте (RMS II, 296);

зеленаштво

17. У овом граду (су)... наизменице владале две помађарене породице, обобаћене зеленаштвом. (RMS II, 296);

зеленашлук

18. Каишарлуци и зеленашлук почеше се нагло по народу ширити. (RMS II, 296);

E) Immature person:

зелениш

19. Овакав један зелениш балави... он ће њему да пркоси. (RMS II, 296);

F) Animal names:

зеленко, зеленац [A HORSE OF GRAY COLOR]

20. Два лијена зеленка закасаше. (RMS II, 296);

зељуг [A HOG WITH GREENISH HAIRS] (RMS II, 297);

зељуга [A SOW WITH GREENISH HAIRS] (RMS II, 297);

зелентарка [A SPECIES OF YELLOW-GREEN SONGBIRD *CHLORIS CHLORIS*] (RMS II, 297);

зеленка zelentarka (RMS II, 296);

зелембаћ [LIZARD *LACERTA VIRIDIS*] (RMS II, 295);

G) Plant names:

зелен [VEGETABLES, ESPECIALLY CARROT, PARSLEY, PARSNIP, ETC.]

21. Стане живети ... као башчован, носећи зелен у град. (RMS II, 295);

зелениш [GREEN VEGETABLES]

22. Што се јела тиче, сме да једе само и искључиво зелениш. (RMS II, 296);

зелење

23. Освједочио сам да је то најздравија храна: крух, сочиво и зелење. (RMS II, 297);

зеленарка [VARIOUS EVERGREEN PLANTS, BOXWOOD, BUTCHER'S-BROOM, SPURGES, ETC.] (RMS II, 296);

зеленика [A PLANT WITH A GREEN FRUIT (USUALLY APPLE)]

24. *Јабуко зеленико, што с' толико род родила? Моје ноге... се не држе равно, као да сам се добро напио вина зеленике.* (RMS II, 296);

зеленика [GRAPES] (RMS II, 296);

зеленка [TYPE OF FIG (TREE AND FRUIT)] (RMS II, 296);

зеленгаћа [COSTMARY *TANACETUM BALSAMITA*] (RMS II, 296);

зеленкада [DAFFODIL *NARCISSUS PSEUDONARCISSUS*] (RMS II, 296);

зеленик [EVERGREEN SPINDLE *EUONYMUS JAPONICUS*] (RMS II, 296);

зеленгора [COMMON IVY] (RMS II, 296);

зелениш [UNRIPE FRUIT] (RMS II, 296);

зеленика [TYPE OF WINE]

25. *Моје ноге... се не држе равно, као да сам се добро напио вина зеленике.* (RMS II, 296);

H) Other:

зеленац [A GREEN ROCK] (RMS II, 295);

зеленко [(ZELENKO) NAME FOR A CANNON IN A FOLK POETRY]

26. *Запалићу тридесет топова, па запалит' Крња и Зеленка* (RMS II, 296).

II Adjectives:

A) a pale shade of the base color:

зеленкаст

27. *Очи су му изразите, иако су мало зеленкасте; Киша је шибала у мала зеленкаста стакла на прозорчићима.* (RMS II, 296);

зеленаст

28. *Мјестимице је (брдо) седласто и драгасто... од половице све није раније лозом зеленасто.* (RMS II, 295);

B) having green eyes:

зеленоок (RMS II, 297);

C) greenish, unripe:

зеленичав

29. *Споро (је) и пажљиво притискивао зеленичав дуван сађаник.* (RMS II, 296).

III Verbs:

A) becoming green:

*зеленити*30. *Нећу више смети ни у пролеће кад трава зелени... доћи ти сутоном.* (RMS II, 296);

B) standing out because of green color:

*зеленети се*31. *Ходник се зелењеше у модром виновом лишћу од лозе. Небо се зелењело као травна ливада.* (RMS II, 296);*зеленити се*32. *Још ће нам се гране зеленити.* (RMS II, 296);

C) make/color something green:

*зеленити*33. *Сад олујина... лије ко из кабла, мочи и зелени запрашена стакла.* (RMS II, 296);*зазеленети* (RMSJ, 392);*зазеленити* (RMSJ, 392);*оззеленети (се)* (RMSJ, 866);

D) become covered in leaves (of branches, trees, etc.):

оззеленети (се) (RMSJ, 866);*оззеленити*34. *Трава оззеленила земљу.* (RMSJ, 866);*оззеленити (се)*35. *Озеленили смо 20 хектара голети.* (RMSJ, 866);

E) become green;

поззеленети (RMSJ, 957);*поззеленити* (RMSJ, 957);

F) become sick with envy:

*зеленети*36. *Зелене му због клијентеле другови и адвокати.* (RMS II, 296);*зеленети се*37. *Зеленио се од . . . зависти.* (RMS II, 296).

IV Adverbs:

зелено [DONE IN A GREEN COLOR, LIKE GREEN: COLOR ~, SHINE ~, LOOK ~]

38. *Кад би га (његов поетски израз)... бојом требало протумачити, он би изгледао зелено.*

[IMMATURELY]

39. *Ја сам невриједник, без срца! – узе он блиједо, жуто и зелено бенетати.* (RMS II, 296);

зеленкасто [WITH A GREENISH SHINE]

40. *Зеленкасто се пресијава маст на студену челику.* (RMS II, 296);

зеленашки [WITH USURY-TYPE INTEREST]

41. *(Сељаци) су се већ отпочели били зеленашки задуживати.* (RMS II, 296).

3. DISCUSSION

Adjectives for colors are very common in naming animate and inanimate entities and phenomena. However, unlike some other lexemes which, similarly to the adjectives of basic colors, belong to the Slavic part of and the core segment of the Serbian lexicon, these derivatives have a rather simple semantic structure.

The analysis of the derivatives of the adjective *zelen* has suggested that speakers use them to a) organize the elements of a category set by the color; b) denote different aspects of life and c) designate something either as favorable or unfavorable. The dominant semantic component, which concerns the visual chromatic image of a certain type, concerns the identification of color, as well as the very chromatic impression, on the basis of which the nomination and differentiation of beings, objects and concepts is performed.

REFERENCES

- Gortan-Premk, Darinka. 1997. *Polisemija i organizacija leksičkog sistema u srpskom jeziku*, Beograd: Institut za srpski jezik.
- Gortan-Premk, Darinka. 2002. „Semantičko-derivacioni rečnik srpskog jezika“. In *Deskriptivna leksikografija standardnog jezika i njene teorijske osnove*, 103–111, Beograd: SANU.
- Dragičević, Rajna. 2001. *Pridevi sa značenjem ljudskih osobina u savremenom srpskom jeziku*, Beograd: Institut za srpski jezik.
- Dragičević, Rajna. n.d. *Tradicionalno i moderno u srpskoj lingvistici*. www.staff.amu.edu.pl-sipkadan/TRIB43 HTM
- Dragičević, Rajna. 2002. „Pridevi sa značenjem ljudskih osobina kao deo Semantičko-derivacionog rečnika srpskog jezika“. In *Deskriptivna leksikografija standardnog jezika i njene teorijske osnove*, 111–119, Beograd: SANU.
- Đurović, Sanja. 2010. „Tvorbени potencijal pozajmljenica u okviru leksičko-semantičke grupe kuća i njeni delovi“. In *Jezički sistem i upotreba jezika, Srpski jezik, književnost, umetnost*, Proceedings, 151–170, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
- Hlebec, Boris. 1998. „Pridevske izvedenice u značenju boje“. *Srpski jezik*, III/1–2: 323–335.
- Klajn, Ivan. 2003. *Tvorba reči u savremenom srpskom jeziku I i II*. Beograd: Matica srpska, Zavod za udžbenike, Institut za srpski jezik.
- Lazić-Konjik, Ivana. 2012. „Semantičko-derivacioni potencijal reči u otkrivanju leksičkih i kulturalnih konotacija (na primeru koncepta život)“. In *Tvorba reči i njeni resursi u slovenskim jezicima*, Proceedings, 609–621, Beograd: Filološki fakultet Univerziteta.
- Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika I–VI*. 1967–1976. Matica srpska, Matica hrvatska.
- Rečnik srpskog jezika*. 2008. Matica srpska.
- Semantičko-derivacioni rečnik srpskog jezika I* (2003). Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Semantičko-derivacioni rečnik srpskog jezika II* (2006). Novi Sad: Filozofski fakultet.

DERIVACIONO GNEZDO PRIDEVA ZELENⁱ

U radu se na rečničkoj građi analiziraju lekseme dobijene različitim tvorbenim procesa od prideva zelen. Ovakve vrste analiza pokazuju tendenciju preliivanja semantičkog sadržaja motivne, proste reči u njene derivate. Organizacije derivacionih gneza pokazuju pravilnosti u organizovanju derivacionih procesa leksičko-semantičkih grupa što umnogome olakšava i spoznaju pravilnosti u obrazovanju derivacionog sistema jednog jezika.

Ključne reči: *zelen, derivaciono gnezdo, derivacija, srpski jezik*

ⁱ I dedicate this paper to a colleague we lost too soon. I will remember her as curious, full of energy and love of life. The green color, associated with life and liveliness, is reminiscent of her.

ОТАДЪЕКТИВНЫЕ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ¹ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО *ПОДРОСТОК* И ЕГО ПЕРЕВОДЕ НА СЕРБСКИЙ ЯЗЫК

UDC 811.161.1'367.622

811.163.41'367.622

Јелена Лепојевић

Нишки университет, Филозофски факултет,
Кафедра русског језика и литературе

Резюме. *Отадјективне сушествительные* – сушествительные, образованные на основах адјективних слова, – составляют немалую часть лексикона сербского и русского языков. Эти сушествительные, либо зафиксированные в словарях, либо являющиеся фактом конкретного речевого акта и имеющие только контекстуальный характер, представляют собой результат одного из механизмов экономии языковых средств и помогают избавиться от редундантности в общении.

В настоящей статье на материале романа Ф.М. Достоевского «Подрасток» рассматриваются сушествительные адјективного происхождения и их употребление в русском языке. Анализом охвачены и их переводные эквиваленты из перевода этого романа под названием «Дечко».

На материале данных двух языков показано, каковы словообразовательные, лексические и семантические характеристики исследуемой группы сушествительных в русском и сербском языках.

Кроме анализа субстантивов, употребляющихся в русском языке еще со времен Достоевского, укажем и на то, какие из них сохранились в современном русском языке.

Ключевые слова: *сушествительное, субстантивизация, субстантив, лексико-семантические группы, русский язык, сербский язык*

Submitted March 29, 2021; Accepted May 15, 2021

Corresponding author: Jelena Lepojević

University of Niš, Faculty of Philosophy

E-mail: jelena.lepojevic@filfak.ni.ac.rs

¹ Термин «*отадјективне сушествительные*» в науку о словообразовании русского языка предложил ввести А.А. Зализняк (Зализняк 2002), но ведущие русские ученые более подходящим считали существующий термин *субстантив*, введенный В.В. Лопатиным (Лопатин 1967).

1. ВВЕДЕНИЕ

Русский и сербский языки являются близкородственными языками и свое сходство проявляют на многих уровнях языковой структуры. В плане словообразования это сходство проявляется на уровне тождества словообразовательных способов или на уровне совпадения словообразовательных аффиксов, а также и через аналогичную продуктивность большинства словообразовательных процессов.

Субстантивация является продуктивным процессом в обоих исследуемых языках. Субстантивы – неотъемлемая часть словарного состава русского и сербского языков и речевого акта. Благодаря им участники акта общения могут избежать редундантности, опираясь на контекст уже высказанного.

Субстантивы и их употребление являются предметом данного исследования. В настоящей статье проанализируем их со словообразовательного и лексического аспектов. Нас заинтересовала также семантика этих слов и возможности их разделения на группы по определенным лексико-семантическим критериям.

Обзор субстантивов проведен на основании сопоставления двух близкородственных языков – русского и сербского. Материалом исследования послужил роман Ф.М. Достоевского² *Подросток* и перевод этого романа на сербский язык (перевод Милены и Радмило Мароевич).

В тех случаях, когда анализируемые существительные являются субстантивами в обоих языках, мы отметили их подчеркиванием. Когда переводной эквивалент субстантива из языка-источника не является продуктом субстантивации, мы обозначили его двойным подчеркиванием, а на описательный перевод указывает пунктирное подчеркивание.

В ходе исследования применялись традиционные лингвистические методы: метод сплошной выборки, лексико-семантический, сопоставительный, описательный методы.

2. СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Слова в русском и сербском языках образуются в результате различных морфологических и неморфологических процессов. Морфологические процессы отличаются наличием морфемы, которая играет роль словообразовательного форманта и которой производное слово отличается от своего производящего. При неморфологических процессах такая морфема отсутствует, а перемены, необходимые для образования нового слова, содержатся в других лексико-семантических признаках. Одним из неморфологических способов словообразования является и морфолого-синтаксический, при котором новые слова образованы в результате перехода их из одной части речи в другую (Розенталь и др. 2010, 165). Этот способ словообразования представляет группу из нескольких видов, одним из которых является субстантивация.

Сущность этого способа, как утверждает Земская, «состоит в том, что изменение парадигмы словоизменения производящего играет роль словообразовательного средства. Таким образом, этот способ занимает промежуточное место между способами неаффиксальными (при которых аффиксы не играют роли словообразовательного средства) и аффиксальными (при которых действуют специальные деривационные формы)» (Белошапкова 1999, 374).

² Данная статья посвящается 200-летию со дня рождения великого русского писателя Ф. М. Достоевского.

Парадигмы словоизменения производящего слова преобразуются в двух планах: количественном, то есть, новое слово сохраняет только часть падежных форм своего производящего, и качественном – флексии производящего слова получают статус независимых аффиксов новообразованных существительных.

Существительные, произведенные способом субстантивации, принято называть субстантивами (Земская 2009, 291).

Иными словами, субстантивы – это слова других частей речи, употребляющиеся в функции существительных. В роли существительного чаще всего употребляются прилагательные (*голодный/гладан, ближний/ближњи, жирное/масно, острое/ьу-то*), затем причастия (*потерпевший/настрадали, служащий, учащийся, трудящийся, заведующий*), некоторые числительные (*первое, второе, третье*) и местоимения-прилагательные (*каждый/сваки, многие/многи, все/сви*). Когда-то эти слова являлись частью словосочетания, из которого существительное опущено, и его значение теперь содержится в оставшемся адъективном слове.

Субстантивы отличаются высокой продуктивностью как в русской, так и в сербской речи, особенно в разговорном языке.

3. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Словообразовательный уровень тесно связан с лексическим. Лексический состав любого языка непосредственно обращен к действительности, в первую очередь «в лексике отражаются изменения, происходящие в жизни общества» (Валгина 2003, 75).

Связь словообразования с лексикой проявляется и в других аспектах. Словообразование играет важную роль в системной организации лексики, в то время как «лексика определяет диапазон действия словообразовательных типов, их продуктивность и словообразовательную активность в современном русском языке» (Тихонов 2003, 98).

Лексика любого языка представляет систему взаимосвязанных единиц. Слова как основа лексической системы языка группируются на основании определенных лексико-грамматических или лексико-семантических признаков.

Традиционное распределение слов на части речи основано на сходстве формальнограмматических и лексико-семантических характеристик.

По словам М.И. Фоминой, «Однако в любом случае для объединения слов важнейшим критерием служит наличие (или отсутствие) как сходных, так и различительных признаков в их семантической структуре» (Фомина 1990, 12). Для объединения определенных слов в одну группу по каким-либо признакам необходимо установить общий для них семантический признак, на основании которого осуществилось бы такое объединение.

Выявленные нами субстантивы на основании их семантических характеристик мы разделили на несколько лексических групп.

«Лексико-семантические группы (далее ЛСГ) – это объединение слов одной части речи, объединенных одним общим словом, значение которого полностью входит в значение остальных слов группы» (Пляскова 2006, 6).

ЛСГ «Лицо» –Самое большое число прилагательных и причастий используется в функции существительного при наименовании лиц. Такими субстантивированными словами передается информация о различных особенностях именуемого

лица: о его внешности, общественном положении, деятельности, национальности, об отношении к нему говорящего.

Язык эпохи Достоевского отличался богатством субстантивов. Состоящего в знакомстве с кем-либо и тогда называли знакомый:

[...] *При этом все время шипела на меня [...] представляла мне в пример других фантастических каких-то мальчиков, ее знакомых и родственников, которые будто бы все были лучше меня [...].* (П, ч II, г I, I) – [...] *За све то време је сиктала на мене [...] истицала ми као пример неке друге фантастичне дечаке, њене познанике и рођаке, који су сви, наводно, били бољи од мене [...].* (Д, д I, стр. 30)

В следующем примере приводится субстантив голодный, переводной эквивалент которого также является результатом субстантивации:

Я тогда его засыпал вопросами, я бросался на него, как голодный на хлеб. (П, ч II, г I, IV) – *Обасипао сам га тада питањима, наваливао сам на њега као гладан на хлеб.* (Д, д II, стр. 260)

Слово нищий, обозначающее человека, живущего милостыней, долго употребляется в русском языке:

Несколько лет назад я прочел в газетах, что [...] на одном из пароходов, умер один нищий [...]. (П, ч I, г V, I) – *Пре неколико година прочитао сам у новинама како је [...] на једном пароброду умро један просјак [...].* (Д, д I, стр. 98)

На близкого человека можно указать употреблением субстантивов из последующих примеров:

[...] *Ты мне теперь как родной; ты мне в этот месяц стал как кусок моего собственного сердца!* (П, ч I, г II, III) – [...] *Ти си ми сада као род: за ових месец дана сасвим си ми прирастао за срце!* (Д, д I, стр. 45)

Мама, родная, неужто вам можно оставаться? (П, ч II, г VIII, IV) – *Мама, рођена моја, зар можете да останете овде?* (Д, д II, стр. 45)

Восклонился я, милый, главой, обвел кругом взор и вздохнул: красота везде неизреченная! (П, ч III, г I, III) – *Дигнем ја, мили мој, главу, погледам, око себе и уздахнем: свуда неописива лепота!* (Д, д III, стр. 89)

Никто из домашних не противоречил мне и не остановил меня. (П, ч I, г IX, I) – *Нико од укућана се томе није противио нити ме задржавао.* (Д, д I, стр. 200)

Желание соврать, с целью осчастливить своего ближнего, ты встретишь даже и в самом порядочном нашем обществе [...]. (П, ч II, г I, II) – *Жељу да се слаже, како би се учинио срећним ближњи, можеш срести чак и у нашем најчеститијем друштву [...].* (Д, д II, стр. 255)

Заметим, что ни с одним русским субстантивом в сербском языке не соотносится слово аналогичного образования, за исключением последнего приведенного примера: слово ближњи и в сербском языке в основной своей функции относится к прилагательным.

С другой стороны, на незнакомого человека можно указать субстантивом из следующего предложения:

[...] *С какою бы целью распространял [...] и во всю жизнь свою, и даже первому встречному [...] о своей незаконнорожденности?* (П, ч I, г VII, I) – [...]

С којим циљем си причао [...] читавог свог живота, и ономе кога би први пут срео [...] да си ванбрачно дете? (Д, д I, стр. 154)

Субстантивами *военный* (П, ч II, г VIII, IV), *уполномоченный* (П, ч I, г X, II), *поверенный* (П, ч III, г XIII, II), *часовой* (П, ч III, г VI, II) обозначается лицо по должности. Переводные эквиваленты данных слов являются производными существительными или словосочетаниями: *војно лице* (Д, д II, стр. 42), *опуномоћеник* (Д, д I, стр. 233), *заступник* (Д, д III, стр. 330), *стражар* (Д, д III, стр. 199). Сербским существительным *стражар*, кроме субстантива *часовой*, переводится еще одно русское слово:

[...] *Извините, городовой, за беспокойство [...]*. (П, ч II, г V, III) – [...] *Извините, стражару за узнемиравање [...]*. (Д, д I, стр. 335)

Следующий субстантив мотивирован словосочетанием *мировой судья*. В сербском языке данное значение передается словосочетанием, субстантив на этих основах не образовался:

Друг мой, но ведь ты мог попасть в серьезную историю: они могли стащить тебя к мировому? (П, ч II, г I, III) – *Драги мој, могао си имати озбиљне неприлике: могли су да те предају судији за прекршаје.* (Д, д I, стр. 39)

Еще одна должность обозначена субстантивом *присяжный*. В переводе на сербский этому слову соответствует производное существительное *поротник*.

[...] *И если б я под конец, не устояв, совершил преступление [...], то присяжные, весьма может быть, оправдали бы меня.* (П, ч II, г VII, II) – [...] *И да пред крај нисам издржао и починио злочин [...] поротници би ме, врло вероватно, ослободили.* (Д, д II, стр. 13)

В русском языке существуют также субстантивы, основная функция которых – обозначить лицо по роду занятия. Таковыми являются следующие:

Нет, я – сын дворового человека, бывшего крепостного. (П, ч I, г I, III) – *Нисам, него син слуге, бившег кмета.* (Д, д I, стр. 11)

[...] *И этот надзор, как я слышал, стоил надзора какого-нибудь управляющего из ученых.* (П, ч I, г I, IV) – [...] *А то надгледање, као што сам чуо, вредело је као надзор каквог школованог управника.* (Д, д I, стр. 12)

Это был хорошо одетый господин, очевидно у лучшего портного [...]. (П, ч I, г VIII, II) – *Био је то лепо обучен господин, који се, очигледно, облачио код најбољег кројача [...]*. (Д, д I, п VIII, II, стр. 177)

По отношению к лицам женского пола также употребляются субстантивированные существительные, такие, как *горничная*, не имеющая аналога мужского рода, и субстантив *дворовая* с соответствующей формой мужского рода *дворовый*:

[...] *(эта восемнадцатилетняя дворовая, то есть мать моя) была круглою сиротой уже несколько лет [...]*. (П, ч I, г V, IV) – [...] *(та осамнаестогодишња слушкиња, то јест моја мајка) била је пуко сироче већ неколико година [...]*. (Д, д I, п V, IV, стр. 12)

Субстантивы, определяющие лицо по статусу, – не менее распространенный тип существительных данной ЛСГ. Они указывают на физические, моральные и социальные характеристики и недостатки человека. В романе Достоевского встречаются слова *новорожденный* (П, ч III, г III, IV), *незаконнорожденный* (П, ч I, г I, III),

сумасшедшая (П, ч III, г VII, I), несчастная (П, ч I, г X, I), побежденный (П, ч III, г III, I), каторжный (П, ч II, г VIII, IV). Их переводные эквиваленты в той же очередности: *новорођенче* (Д, д III, стр. 137), *ванбрачно дете* (Д, д I, стр. 11), *умоболница* (Д, д III, стр. 213), *несређница* (Д, д I, стр. 223), *победник* (Д, д III, стр. 116), *робијаши* (Д, д II, стр. 45) в сербском языке не являются субстантивами. К приведенным добавим еще один субстантив:

В самом деле, Александр Семенович, как сегодня наш дорогой больной? – осведомился Версиров. (П, ч III, г II, III) – Збилья, Александре Семјоновичу, како је данас наш драги болесник? – упита Версиров. (Д, д III, стр. 101)

Субстантив *больной* – один из часто встречающихся в русском языке. В функции существительного употребляется и форма женского рода этого прилагательного, *больная*, для обозначения лиц женского пола.

В нижеприведенных примерах засвидетельствованы русские субстантивы *покойный* и *мертвый*, которые переведены на сербский язык производным словом *покојник*:

[...] *Уже известно было, что они тотчас же и обязательно предоставили Версирову все бумаги, оставшиеся после покойного. (П, ч I, г IV, II) – [...] *Већ се знало да су оне сигурно одмах ставиле на располагање Версирову све папире који су остали иза покојника. (Д, д I, стр. 87)**

[...] *А потому и не явился на погребение, чтоб не прийти к мертвому с букетом [...]. (П, ч III, г X, II) – [...] *И зато нисам ни дошао на сахрану да не бих дошао покојнику с букетом цвећа [...]. (Д, д III, стр. 268)**

В следующих примерах выявлено словообразовательно-семантическое совпадение между двумя языками – русскому субстантиву в сербском переводе также соответствует субстантив.

*Молитва за осужденного от живущего еще человека воистину доходит. (П, ч III, г III, II) – *Кад се за осуђеног помоли још жив човек, молитва ће ваистину бити услышена. (Д, д III, стр. 120)**

[...] *Если вы делаете вызов без ведома обиженного [...] то тем самым выражаете как бы некоторое собственное неуважение ваше к нему [...]. (П, ч I, г X, III) – [...] *Ако ви упућујете позив на двобој без знања увређеног [...] онда самим тим као да изражавате неко своје непоштовање према њему [...]. (Д, д I, стр. 237)**

[...] *Я вам сказала, что оттуда его за помешанного аттестовали! (П, ч I, г VIII, III) – [...] *Рекла сам вам да су га тамо окарактерисали као ћакнутог! (Д, д I, стр. 193)**

Спецификой русской языковой системы являются субстантивы, с помощью которых обозначается лицо по национальности. Это субстантивы *русский* и *русская*, образованные на базе тождественных прилагательных. Названия всех остальных национальностей являются типичными существительными.

*И это потому [...] что один я, как русский, был тогда в Европе единственным европейцем. (П, ч III, г VII, II) – *И то зато [...] што сам ја, као Рус, тада у Европи био једини Европљанин. (Д, д III, стр. 221)**

[...] *А я вам давно призналась: я русская и Россию люблю. (П, ч II, г IV, II) – [...] *А и ја сам одавно признала: ја сам Рускиња и волим Русију. (Д, д II, стр. 314)**

В качестве существительного могут быть употреблены и местоимения-прилагательные как в русском, так и в сербском языках, как показано в следующем примере:

Ну [...] не от всякогого можно обидеться. (П, ч I, г III, III) – Па [...] не може човека сваког увредити. (Д, д I, стр. 43)

Кроме вышеуказанных, во время Достоевского встречаются также субстантивы *земский, уездный, воинский, частный, городничий, квартальный, номерной, коридорный, половой, заведывающий, становой, гласный, вестовой, околоточный, дворецкий, ловчий, зодчий, кормчий, хорунжий, стряпчий*, которые в анализируемом романе не оказались и которые давно вышли из употребления. Архаизмом является и существительное *посыльный*, также как и его сербский формально-семантический эквивалент *посилни*. Субстантив *пожарный (ватрогасац)* сохранился до наших дней.

ЛСГ «Помещение» – В эту группу нами объединены существительные, образованные на базе прилагательных, обозначающие помещения. Такие субстантивы мотивированы формами женского рода прилагательных, так как из мотивирующего словосочетания опущено слово женского рода *комната*.

Следующие два русских субстантива представляют название одного и того же помещения. На сербский язык они переведены в обоих случаях одинаково.

Квартира состояла из прихожей и четырех небольших, невысоких комнат. (П, ч I, г III, II) – Стан се састојао од предсобља и четири омање, ониске собе. (Д, д I, стр. 55)

[...] Но только что я вступил в нашу крошечную переднюю, как уже сразу понял, что у нас произошло нечто необычайное. (П, ч III, г VI, II) – [...] Али тек што закорачих у наше мало предсобље, одмах схватих да се код нас десило нешто необично. (Д, д III, стр. 202)

В очередном примере встречаются субстантивы *гостиная* и *спальня*, обозначающие комнаты в доме.

[...] И отправился через нашу гостиную в бывшую спальню мамы. (П, ч III, г I, II) – [...] И упутих се кроз наш салон у бившу мамину спаваћу собу. (Д, д III, стр. 80)

Помимо приведенных выше, субстантивами обозначаются и другие помещения в доме – *детская, душевая* и *ванная*, однако в романе они не встречаются. Субстантивом *умывальная* обозначалось помещение, которое в современном русском языке называется *ванной*. К этой группе также принадлежит субстантив *столовая*, употребляющийся в современном русском языке.

Существуют и субстантивы, именующие помещения в каких-либо общественных учреждениях, такие, как, например, *приемная, ожидальная, посетительская, учительская, сборная* или такие, как в нашем примере:

Я набрал тетрадок и понес их к дожидавшейся маме мимо столпившихся в классной и подглядывавших нас с мамой "графских и сенаторских детей". (П, ч II, г IX, II) – Скутих свеске и однесох их маме која ме је чекала пошто сам прошао поред „графовске и сенаторске деце“ која су се нагурала у учионици и кришом посматрала мене и маму. (Д, д II, стр. 59)

Ранее в русском языке употреблялись также следующие субстантивы: *скотная*, *конюшная*, *швейцарская*, *дворницкая* и *буфетная*, которые не используются в анализируемом материале и которые вышли из употребления.

ЛСГ «Деньги» – Субстантивы, обозначающие денежные единицы и средства оплаты, образуют особую лексико-семантическую группу. И хотя в русском языке их немало, лишь немногие из них встречаются в рассматриваемом романе Достоевского.

К таким субстантивам относятся следующие:

[...] Я [...] *быстро встал и отошел, не захотев даже спорить и подарив ему красненькую*. (П, ч II, г VI, IIIО – [...] *Брзо устанем и одем, тако да се нисам хтео ни расправљати са њим, и поклонивши му једну црвену новчаницу*. (Д, д II, стр. 349)

Это – вор: он украл у меня сейчас сторурублевую! – восклицал я, озираясь кругом, вне себя. (П, ч II, г VIII, VI) – *Ово је лопов: украде ми новчаницу од сто рубаља! – узвикивао сам избезумљен осврћући се око себе.* (Д, д II, стр. 51)

И он вынул ей десятирублевую. (П, ч II, г IX, III) – *И он јој даде новчаницу од десет рубаља.* (Д, д II, стр. 67)

Субстантив *красненькая* мотивирован прилагательным *красный*, которое обозначает цвет денежной купюры, в то время как в основе субстантивов *десятирублевая* и *сторурублевая* лежат числительные *десять* и *сто*.

Следующий субстантив также образован на базе словосочетания, в состав которого входят числительное *два* и существительное *гривна*:

[...] *А пока вот вам два двугривенных, выпейте и закусите [...]*. (П, ч II, г V, III) – [...] *За сада вам ево две двадесетице, попијте и поједите нешто [...]*. (Д, д I, стр. 335)

Субстантив из следующего, последнего примера означает не денежные средства, а способ оплаты. Он толкуется как 'имеющиеся в наличии деньги'.

Один горбун, именно потому, что брал не акции, а наличные луидоры. (П, ч I, г V, II) – *Само грбавко, управо зато што није узимао акције, већ готове лујдоре.* (Д, д I, стр. 105)

ЛСГ «Фамилии» – Данная группа представлена довольно большим числом субстантивов в русском языке. Субстантивного происхождения русские фамилии, оканчивающиеся на *-ий* и *-ой*, а также другие подобные им фамилии славянского происхождения. Таких форм в русском языке, в том числе и в романе Достоевского, немало. Такого же происхождения и сама фамилия *Достоевский*.

Фамилии некоторых персонажей романа Подросток – *Долгорукий*, *Лавровский*, *Башицкий*, *Жибельский* и им подобные, также являются субстантивированными прилагательными. К ним добавляем и следующие фамилии:

Я стоял у стола и одной рукой трепал книгу Белинского [...]. (П, ч II, г II, III) – *Ја сам стајао поред стола и једном руком сам превртао по књизи Белинског [...]*. (Д, д II, стр. 283)

Это место оказалось в доме у старого князя Сокольского. (П, ч II, г I, I) – *То намештење је било у кући старог кнеза Соколског.* (Д, д I, стр. 28)

Какой такой черт Долгорукий? (П, ч II, г IX, II) – *Какав вражји Долгоруки?* (Д, д II, стр. 64)

Такие фамилии при передаче в сербский язык остаются в том же виде, утрачивая лишь согласный *й* на конце (*Белински*); в их написании не отражается мягкость русских согласных (*Соколски* вместо *Сокольски*) или качество русских гласных в связи с ударным слогом (*Долгоруки*). Сербские формы русских фамилий также являются субстантивами и склоняются по типу склонений прилагательных.

В романе встречаются фамилии *Версилов*, *Стебельков*, *Андреев*, *Ахмаков*, *Дергачев* и прочие на *-ов* и *-ев*, являющиеся типичными для русского языка (Мароевич 2001, 110).

[...] *Много из частных обстоятельств жизни Версилова от меня ускользнуло [...].* (П, ч I, г I, III) – [...] *Многе околности Версиловљевог приватног живота су ми промакле [...].* (Д, д I, стр. 9)

Что касается женских фамилий, употребляемых в романе, их формы также являются прилагательными по происхождению, с тем что форма *Долгорукая* оканчивается на *-ая*, а все остальные на *-а*: *Ахмакова*, *Версилова*, *Сапожкова*, равно как и фамилии действующих лиц из следующих предложений:

Женат же был на одной из высшего света [...] Фанариотовой, и имел от нее сына и дочь. (П, ч I, г I, III) – *Жена му је била из високог друштва [...] из породице Фанариотових [...].* (Д, д I, стр. 9)

[...] *Тогда оставлял большую частью на попечении тетушки, то есть Татьяны Павловны Прутковой [...].* (П, ч I, г I, VI) – [...] *Тада је најчешће остављао на старање теткино, то јест Татјане Павловне Пруткове [...].* (Д, д I, стр. 19)

ЛСГ «Понятия» – Данной группой субстантивов обозначаются обобщенные и отвлеченные понятия. Таких слов в функции существительного немало, как в исследуемом материале, так и в русском языке в целом. В основном в данном значении встречаются формы среднего рода прилагательных: *дурное*, *лишнее*, *главное*, *новое* и тому подобное. К приведенным добавим и следующее:

Многое помню. (П, ч III, г IV, II) – *Много чега* се сећам. (Д, д III, стр. 150)

Упомянутые прилагательные часто встречаются в значении существительного и в сербском языке, что подтверждается и следующими примерами:

Ничего нет тайного, что бы не сделалось явным. (П, ч II, г I, IV) – *Нема ништа тајно што неће бити јавно.* (Д, д II, стр. 262)

Да мне вовсе не о том было нужно; я ждал другого [...]. (П, ч II, г I, II) – *Па ја уопште нисам хтео о томе; очекивао сам друго [...].* (Д, д II, стр. 256)

Субстантив *запятая*, приводимый в следующем примере, в сербском языке имеет форму *запета*. Это сербское субстантивированное существительное также прилагательное по происхождению, однако оно, как видим, в переводе заменено более подходящим к контексту словом:

Удивительное дело, – проговорил он вдруг, когда я уже высказал все до последней запятой [...]. (П, ч II, г V, III) – *Чудна ствар – рече наједном кад сам испричао све до последње речи [...].* (Д, д II, стр. 338)

Субстантивы из примеров, приведенных ниже, форм соответствия в сербском языке не имеют, то есть их семантические эквиваленты являются существительными:

Я имею твердые данные так заключить [...]. (П, ч III, г IV, I) – *То закључујем на основу сигурних података [...].* (Д, д III, стр. 145)

А я меж тем уже знал всю его подноготную [...]. (П, ч I, г I, VII) – *А ја сам, међутим, знао све његове тајне [...].* (Д, д I, стр. 23)

Субстантив *уголовное*, содержащийся в следующем примере, образован от словосочетания *уголовное дело*. Мотивирующее его словосочетание сохранилось и в переводе на сербский язык.

[...] *Ему почему-то взбрело тогда в голову, что уж Анна Андреевна виновата в чем-то даже уголовном и теперь несомненно должна отвечать за свой поступок даже перед судом.* (П, ч III, г XII, II) – [...] *Из ко зна ког разлога дунуло у главу да је Ана Андрејевна починила чак некакво кривично дело и да ће сад несумњиво морати да одговара и пред судом за свој поступак.* (Д, д III, стр. 310)

ЛСГ «Еда/напитки» – Группа субстантивов, обозначающая виды блюд и напитков, крайне немногочисленна в исследуемом материале. Нами выявлены такие существительные, как:

Потом мы воротились, заехали в гостиницу, взяли номер, стали есть и пить шампанское [...]. (П, ч II, г I, III) – *Затим се вратимо, свратимо у гостиницу, узмемо собу, седнемо да једемо и пијемо шампањац [...].* (Д, д I, стр. 42)

[...] *Софья и я, мы не любим сладкого.* (П, ч I, г VI, II) – [...] *Софија и ја не волимо слаткише.* (Д, д I, стр. 130)

Если придут, скажи, чтоб меня не ждали к пирожному: я немножко пройдусь. (П, ч II, г V, I) – *Ако се врате, реци им да ме не чекају с колачима: мало ћу прошетати.* (Д, д II, стр. 324)

Субстантивы, обладающие данными лексико-семантическими характеристиками, в целом немногочисленны в русском языке, к их группе можно добавить еще несколько слов, отсутствующих в анализируемом материале, например, *горячее, холодное, жаркое, жирное, острое, спиртное, заливное*.

ЛСГ «Историзмы» – Существуют слова, давно ушедшие из активного словарного запаса за счет того, что обозначаемые ими понятия больше не являются частью повседневной жизни общества. Хотя такие слова еще понятны, они уходят в пассивный словарный запас. К числу таких слов следует отнести следующие русские субстантивы:

[...] *Потом обучал в лучших учебных заведениях и под конец выдавал с приданым.* (П, ч I, г II, I) – [...] *Затим их школовао у најбомљим девојачким школамаи на крају их удавао с миразом.* (Д, д I, стр. 32)

[...] *И я тотчас же дам ему вольную, отпущу ему жену, награжу их обоих [...].* (П, ч I, г VII, II) – [...] *И одмах ћу га ослободити кметских обавеза, вратити му жену, наградити их обоје [...].* (Д, д I, стр. 159)

Существительным *вольная* обозначался официальный документ о свободе крепостного крестьянина. Субстантив *отпускная*, его синоним, тоже означает документ об освобождении крестьянина от крепостной зависимости.

К устаревшим словам, обозначающим документы, можно отнести и субстантивы *подорожная* и *отступная*.

Существительное *родословная* образовано от тождественного сложного прилагательного. Сербский аналог не образован путем субстантивации, но он также двухкоренной:

Так я должен ему твою родословную объяснять, что ли? (П, ч I, г VIII, I) – *И ја њему треба твој родослов да објашњавам, је ли?* (Д, д I, стр. 171)

ЛСГ «Топонимы» – Так как действие нашего романа связано с Санкт–Петербургом, в романе встречаются сокращенные название реалий местного колорита Петербурга. Сокращения двухкомпонентных названий – явление чрезвычайно активное в разговорной речи в обоих языках, таким образом экономятся языковые средства, но на межъязыковом плане оно может привести к недоразумению. К чему именно относятся эти субстантивы, известно тому, кто знает этот город, но при переводе на иностранный язык, как показывают выделенные нами примеры, употребляются полные названия.

Появившись, она [...] разъезжала со мной на Кузнецкий и в город [...]. (П, ч II, г I, I) – *Кад би се појавила [...] одлазила са мном на Кузнецки мост и у град [...].* (Д, д I, стр. 30)

Я иду по Невскому и замечаю, что по другой стороне улицы [...] идет господин [...]. (П, ч I, г VIII, II) – *Идем Невским проспектом и спазим да другом страном улице [...] иде господин [...].* (Д, д I, стр. 179)

В этом ресторане, в Морской, я и прежде бывал [...]. (П, ч III, г V, III) – *У тај ресторан, у Морској улици, и раније сам долазио [...].* (Д, д III, стр. 179)

Она – в Царское и, уж разумеется, к старому князю, а брат ее осматривает мою квартиру! (П, ч III, г IX, III) – *Она отишла у Царско Село, наравно, код старог кнза, а брат јој разгледа мој стан!* (Д, д III, стр. 252)

Перенос русских субстантивов в язык перевода не дал бы читателю необходимую, полную информацию.

ЛСГ «Время» – К этой ЛСГ относятся субстантивы, с помощью которых выражается время в широком смысле, затем время дня, а также дата. Для определения момента времени в русском языке используются три субстантива: *прошлое*, *настоящее* и *будущее*. Существительным в приведенных ниже примерах в сербском соответствуют производные существительные *прошлост*, *садашњост* и *будућност*:

[...] В довольно недавнее прошлое [...] этих интересных юношей можно было и не столь жалеть [...]. (П, ч III, г XIII, III) – *[...] Не тако давно [...] човек није морао толико жалити те интересантне младиће [...].* (Д, д III, II стр. 335)

Русская женщина все разом отдаст, коль полюбит [...] и настоящее, и будущее [...]. (П, ч III, г VII, I) – *Рускиња даје све одједном ако заволи [...] и садашњост, и будућност [...].* (Д, д III, стр. 213)

Формы среднего рода порядковых числительных в названиях дат также субстантивировались. Эти формы когда-то употреблялись как определение к существительному числу. «В результате опущения существительного *число* порядковые числительные стали употребляться в функции существительного» (Мароевич 2001, 96).

Так как каждое порядковое числительное в выражении даты субстантивировано, в качестве примера приведем только несколько предложений:

Ја хох и начну с девятнадцатого септјабра, а все-таки вставлю слова два о том, кто я [...]. (П, ч I, г I, II) – *Мада ћу почети од деветнаестог септембра, ипак ћу убацити реч-две о томе ко сам ја [...].* (Д, д I, стр. 8)

Марья Ивановна, первого априля прошлого года, была именинница. (П, ч I, г IV, IV) – *Марија Ивановна је првог априла прошле године славила имендан.* (Д, д I, стр. 118)

Резко отмечаю день пятнадцатого ноября – день слишком для меня памятный по многим причинам. (П, ч II, г I, I) – *Нарочито истичем петнаести новембар – дан који је за мене значајан из више разлога.* (Д, д II, стр. 247)

Порядковые числительные также являются субстантивированными в определенной часовой времени в русском языке. Эти числительные приобрели грамматические категории существительного в результате опущения существительного *час*.

Аккуратно в половине девятого мать принесла мне кофей. (П, ч I, г VIII, I) – *Тачно у пола девет мајка ми је доносила кафу.* (Д, д I, стр. 167)

Это было ровнешенько в половине четвертого. (П, ч II, г V, III) – *То је било тачно у пола четири.* (Д, д II, стр. 338)

ЛСГ «Языки» – В обоих языках названия языков употребляются в субстантивированной форме, как по отношению к названию языка, так и по отношению к названиям школьных предметов.

Замечу тоже, что, кажется, ни на одном европейском языке не пишется так трудно, как на русском. (П, ч I, г I, II) – *Рекао бих и то да се, изгледа, ни на једном европском језику не пише тако тешко као на руском.* (Д, д I, стр. 8)

Входит барыня: видим, одета уж очень хорошо, говорит-то хоть и по-русски, но немецкого как будто выговору [...]. (П, ч I, г IX, V) – *Улази госпођа: видимо, веома лепо обучена, говори истина руски, али некако заноси на немачки [...].* (Д, д I, стр. 215)

В анализированном материале выделено только два примера, но в разговорном русском и сербском языках примеров гораздо больше.

4. Выводы

Субстантивация и субстантивы представляют собой значимую часть словообразовательного и лексического уровней обоих языков – и русского, и сербского. Слова, возникшие в результате субстантивации, являются неотъемлемой частью лексикона носителей этих двух славянских языков. Благодаря им экономятся речевые средства и меньше языковых усилий затрачивается в акте коммуникации. Именно в этом причина непреходящей актуальности субстантивированных слов.

В данной статье рассмотрены вопросы образования субстантивов, их функционирование и значения в русском и сербском языках. На материале романа Ф.М. Достоевского нами проведен анализ субстантивов, существовавших в русском языке в эпоху этого знаменитого русского писателя, указаны их словообразовательные, лексические и семантические характеристики. Анализ проведен и из перспективы сопоставления русского субстантива с соответствующим словом в переводе на сербский язык.

Выявленные нами субстантивы объединены в лексико-семантические группы с указанием основных характеристик для каждой.

ИСТОЧНИКИ

- Д: Достоевски, Фјодор Михајлович. 1992. *Дечко* (превели Милена и Радмило Маројевић). Москва: Радуга.
 П: Достоевский, Федор Михайлович. 2011. *Подросток*. Москва: Астрель.
http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0090.shtml

ЛИТЕРАТУРА

- Белошапкина, Вера Арсеньевна. 1999. *Современный русский язык*. Москва: Азбуковник.
 Валгина, Нина Сергеевна. 2003. *Активные процессы в современном русском языке*. Москва: Логос.
 Зализняк, Андрей Анатольевич. 2002. *Русское именное словоизменение*. Москва: Языки славянской культуры.
 Земская, Елена Андреевна. 2009. *Современный русский язык, Словообразование*. Москва: Флинта.
 Лопатин, Владимир Владимирович. 1967. *Субстантивация как способ словообразования в современном русском языке*. Москва: Русский язык
 Мароевич, Радмило. 2001. *Русская грамматика, сопоставительная грамматика русского и сербского языков с историческими комментариями (в двух томах), том I, Типология. Фонология. Морфология имени*, Москва – Белград: Фото Футура.
 Пляскова, Елена Аркадьевна. 2006. *Современный русский язык – Лексикология*. Воронеж: Воронежский государственный университет.
 Розенталь, Дитмар Эльяшевич. Голуб, Ирина Борисовна. Теленкова, Маргарита Алексеевна. 2010. *Современный русский язык*. Москва: Айрис-Пресс.
 Тихонов, Александр Николаевич. 2003. *Современный русский язык (Морфемика. Словообразование. Морфология)*. Москва: Цитадель-трейд.
 Фомина, Маргарита Ивановна. 1990. *Современный русский язык. Лексикология*. Москва: Высшая школа.

IMENICE PRIDEVSKOG POREKLA U ROMANU F.M. DOSTOJEVSKOG *ПОДРОСТОК* I NJEGOVOM SRPSKOM PREVODU

Imenice pridevskog porekla, to jest one koje su obrazovane supstantivizacijom od pridevskih reči, imaju značajan udeo u leksikonu ruskog i srpskog jezika. Takve imenice, bilo da su zabeležene u rečnicima, ili su čisto kontekstualnog karaktera, predstavljaju rezultat mehanizma za ekonomisanje jezičkim sredstvima i pomažu čoveku da se u komunikaciji oslobodi svega redundantnog. U radu ćemo, na materijalu romana F.M. Dostojevskog „Подпосток“, razmatrati imenice pridevskog porekla i specifičnosti njihove upotrebe u ruskom jeziku. Analizom će biti obuhvaćeni i njihovi prevodni ekvivalenti, ekscerpirani iz prevoda ovog romana pod nazivom „Dečko”. Na materijalu ova dva jezika predstaviceмо tvorбене, лексичке и семантичке карактеристике истраживане групе именца u ruskom, odnosno srpskom jeziku. Pored analize prikupljenih primera supstantivata karakterističnih za epohu Dostojevskog, ukazaćemo i na njihov status u savremenom ruskom jeziku.

Ključne reči: imenice, supstantivizacija, supstantiv, leksičko-semantičke grupe, ruski jezik, srpski jezik.

TEMPS, ASPECTS ET MODES DANS LES CONSTRUCTIONS AVEC VERBES AUXILIAIRES EN KIRUNDI (BANTOU, JD62)

UDC 811.432.846.3

Pascal Tuyubahe¹, Epimaque Nshimirimana², Manoah-Joël Misago²

¹Université du Burundi, Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Département de Langues et Cultures Africaines

²Université du Burundi, Institut de Pédagogie Appliquée,
Département de Kirundi-Kiswahili

Résumé. *Dans la plupart des langues, notamment les langues bantoues, un verbe auxiliaire est accompagné d'un autre verbe (conjugué ou non), les deux pouvant porter la même marque d'accord. Le but de cet article est de montrer qu'en kirundi, les temps, aspects et modes verbaux ne sont pas tous possibles à tous les verbes auxiliaires et que ceux-ci peuvent imposer des restrictions sur l'emploi du temps, de l'aspect et du mode du verbe principal. La variation des temps, aspects et modes du verbe auxiliaire et du verbe principal dans une construction de phrase occasionne deux catégories de verbes auxiliaires : les verbes auxiliaires de temps pouvant apparaître à un seul temps grammatical et les verbes qui ne sont pas des auxiliaires de temps pouvant apparaître à n'importe quel temps. L'emploi du temps, de l'aspect ainsi que du mode du verbe principal dépend de ce double statut du verbe auxiliaire. Les constructions analytiques du verbe auxiliaire avec le verbe principal permettent en outre l'expression de différentes valeurs temporelles et aspectuelles en kirundi.*

Mots-clés : *kirundi, temps, aspect, mode, auxiliaire, verbe principal*

1. INTRODUCTION

Le kirundi est une langue bantoue classée JD62 (Maho 2009) et parlée au Burundi, un pays de la région des Grands-Lacs à cheval entre l'Afrique centrale et l'Afrique orientale. Comme dans d'autres langues du monde, en kirundi, une proposition peut comporter deux verbes à savoir un verbe auxiliaire et un verbe qui le suit appelé verbe principal ou verbe lexical. Lorsque le verbe principal est conjugué, les deux verbes (l'auxiliaire et le verbe principal) ont le même indice sujet (Mberamihigo 2014 : 35).

Submitted June 14, 2020; Accepted March 30, 2021

Corresponding author: Pascal Tuyubahe

Burundi University, Burundi

E-mail: tuyupas79@gmail.com

Un verbe auxiliaire est un verbe attaché à un autre verbe ayant toutes les caractéristiques lexicales de rection (Creissels 1991, Creissels 2006, Anderson 2006, 2011, Benveniste 1974, Nshimirimana 2018). Dans une construction de phrase avec un verbe auxiliaire, celui-ci ne fournit qu'une information grammaticale. Il n'attribue aucun rôle sémantique (agent, patient, bénéficiaire, etc.) au mot dont il est syntaxiquement dépendant, le rôle sémantique est attribué par le verbe principal qui le suit. En kirundi, les deux verbes peuvent être employés différemment aux temps, aspects et modes verbaux différents. Le verbe employé comme verbe auxiliaire en kirundi est un verbe qui semble avoir subi un processus de grammaticalisation ou auxiliariation selon les termes de Creissels (1998). C'est un processus qui montre qu'un verbe a perdu sa valeur sémantique propre pour ne devenir qu'un outil grammatical en acquérant une signification plus abstraite (Blanche-Benveniste 2002, Bostoen et al 2012, Willems 1969, Traugott et Heine 1991, Hopper et Traugott 1993, Boone et Joly 1996). Le changement sémantique d'un verbe employé comme auxiliaire peut être total ou partiel. Cela sera développé dans les sections 3 et 4.

La construction avec un verbe auxiliaire en kirundi correspond à la notion empruntée à Davies et Dubinsky (2004) appelée « construction de montée de sujet à sujet », une construction où « (...) un terme nominal ne reçoit aucun rôle sémantique du mot dont il est syntaxiquement dépendant et se comporte sémantiquement comme l'argument d'un autre mot dépendant de la même tête » (Creissels 2006 : 265). Les critères utilisés pour montrer qu'il y a montée du sujet sont basés sur les rôles sémantiques et la passivation tels qu'utilisés par Davies et Dubinsky (2004). Le premier critère est de montrer qu'un verbe principal (correspondant au verbe auxiliaire en kirundi) n'assigne aucun rôle sémantique au groupe nominal qui subit une montée. Le deuxième (le critère le plus clair) montre que, dans la construction de montée, la phrase avec verbe dépendant passif est synonyme de la phrase correspondante avec verbe dépendant actif. Ce cas est illustré par Davies et Dubinsky (2004 : 5) à l'aide du verbe « seem » en anglais :

- (1) a. *Barnett seemed to have read the book*
 b. *The book seemed to have been read by Barnett*

Ces deux phrases sont synonymes ; le verbe « seem » n'assigne aucun rôle sémantique ni à « Barnett » ni à « book ». Les mêmes situations peuvent s'observer aussi avec les verbes auxiliaires en kirundi, comme dans l'exemple ci-dessous :

- (2) a. *Umwáana yacíye aména ikiráhurí¹*
'L'enfant a aussitôt brisé un verre'
u-mu-áana a-á-cí-ye a^{II}-ø-mén-a i-ki-ráhurí
AUG-1-enfant SUJ₁-PE-couper-PFV SUJ₁.CJC-PRES-briser-IPFV AUG-7-verre
- b. *Ikiráhurí caacíye kimenwa n'úmwáana*
'Le verre a aussitôt été brisé par l'enfant'
i-ki-ráhurí ki-á-cí-ye ki^{II}-ø-mén-u-a na u-mu-áana
AUG-7-verre SUJ₇-PE-couper-PFV SUJ₇.CJC-PRES-briser-PASS-IPFV par AUG-1-enfant

Le verbe auxiliaire **-cí-** n'assigne aucun rôle sémantique à *ikiráhurí* 'le verre' ou *umwáana* 'enfant' et les phrases (2a) et (2b) sont synonymes. Dans cet article, le terme « auxiliaire » est utilisé de manière précise. En kirundi, les auxiliaires sont des verbes dont

¹ Pour des raisons pratiques, tous les exemples, leurs traductions et leurs gloses respectives seront en italique. Dans le texte, les radicaux des verbes auxiliaires, les marques temporelles et aspectuelles seront en gras.

l'unité lexicale exige qu'ils soient suivis d'un autre verbe sans conjonction de subordination et qui déclenchent- et sont les seuls à déclencher- la montée de sujet à sujet. Le verbe auxiliaire précède toujours le verbe principal et l'ordre canonique des constituants d'une construction comprenant un/des verbe(s) auxiliaire(s) est toujours SAUXVO, et jamais SVAUXO (Nshemezimana 2016, 48).

Parmi les travaux qui ont été réalisés sur la linguistique du kirundi (Meeussen 1959, Rodegem 1967, Sabimana 1986, Niyonkuru 1988, Ntahokaja 1994, Cristini 2001, Bukuru 2003, Zorc & Nibagwire 2007, Mberamihigo 2014, Nimbona 2014, Nshemezimana 2016, Tuyubahe 2017, Misago 2018, Nshimirimana 2018, etc.), il n'y en a aucun qui donne une vue d'ensemble sur l'implication de l'emploi des temps, aspects et modes du verbe auxiliaire sur l'emploi des temps, aspects et modes du verbe principal.

Sur la base de phrases contenant un verbe auxiliaire en kirundi, cet article se propose d'examiner si un verbe auxiliaire et le verbe qui l'accompagne peuvent tous être employés à tous les temps et aspects du kirundi. Dans le cas contraire, quels sont les temps et aspects qui sont possibles et ceux qui ne le sont pas, et quels sont les verbes auxiliaires qui présentent des restrictions sur l'emploi des temps et aspects du verbe qui suit ? Cette étude montrera que les auxiliaires en kirundi peuvent être classés en deux types : les verbes qui sont des auxiliaires de temps sans apport sémantique apparent et les verbes auxiliaires qui ne sont pas des auxiliaires de temps mais ajoutent un contenu sémantique à la proposition.

Cet article ne prétend pas faire une étude exhaustive de tous les verbes auxiliaires en kirundi ; il concernera quelques auxiliaires choisis dans l'*Essai de grammaire rundi* de Meeussen (1959). Cet ouvrage présente en effet un inventaire varié de verbes auxiliaires. Mais étant donné qu'il était impossible de tous les traiter, le choix des auxiliaires concernés dans cet article a été aléatoire. La démarche consistera à former des phrases avec verbe auxiliaire en variant les emplois possibles de temps et de l'aspect du verbe auxiliaire et du verbe principal. Cette variation sera consignée dans des tableaux qui donnent une vue d'ensemble des différents emplois de verbes auxiliaires. Dans cet article, les auxiliaires seront considérés uniquement dans des propositions indépendantes ou principales.

Le kirundi présente trois types d'auxiliaires à savoir les auxiliaires suivis d'un verbe conjugué, les auxiliaires suivis d'un verbe à l'infinitif et les verbes auxiliaires suivis d'un verbe à l'infinitif introduit par une préposition locative « mu » (Bukuru 2003, Tuyubahe 2017). Cet article traitera uniquement les verbes auxiliaires suivis d'un verbe lexical conjugué à différents modes. En effet, alors que le verbe à l'infinitif ne s'emploie qu'à un seul aspect imperfectif marqué par la finale **-a**, le verbe conjugué permet la variation des temps et aspects.

Le kirundi présente plusieurs modes verbaux à savoir l'indicatif, le conjonctif, le relatif, le subjonctif, l'autonome, le subsécutif, l'impératif, le gérondif, l'optatif, l'adhortatif, l'infinitif (Nkanira 1994, Meeussen 1959, Ntahokaja 1994, De Samie 2008). Mais dans le cadre de cet article, le verbe auxiliaire sera considéré au seul mode indicatif², tandis que le verbe principal le sera aux modes conjonctif, indicatif et subjonctif³.

² Le mode indicatif est un mode non-marqué et qui permet le plus de variation en temps et aspects.

³ Nous avons considéré ces trois modes parce qu'ils sont souvent employés dans un verbe principal en kirundi. Chez Meeussen (1959, 110-119), les modes indicatif et conjonctif sont des modes à « formes tabellaires », tandis que le mode subjonctif est classé parmi les modes à « formes non tabellaires ».

2. BREVE DESCRIPTION DES TEMPS, ASPECTS⁴ ET MODES EN KIRUNDI

Le kirundi possède cinq temps grammaticaux à savoir le présent, le passé proche, le passé éloigné, le futur proche et le futur lointain. Morphologiquement, le passé proche est indiqué par la marque **-a-**, le passé éloigné par la marque **-á-** (avec un ton haut) et le futur lointain est marqué par **-zoo-** ; le présent est indiqué par la marque **-ø-**. Le futur proche n'a pas de marque affixale, il peut s'exprimer dans un verbe ayant la forme du temps présent ou au moyen de différentes constructions analytiques à verbe auxiliaire.

Les emplois du temps grammatical appelé présent traditionnellement décrits dans les grammaires du kirundi sont le présent à l'aspect marqué par le suffixe **-a** (appelé « imperfectif » par Meeussen (1959), Ntahokaja (1994, 113), Nkanira (1984, 96-97) et Zorc & Nibagwire (2007, 207) et « inaccompli » par de Samie (2008, 7)) pour un événement en train de se produire au moment de l'énonciation et le présent marqué par le suffixe **-ye** (appelé « perfectif » par Meeussen (1959, 105-109), par Ntahokaja (1994, 113) et Zorc & Nibagwire (2007, 207) et « accompli » par de Samie (2008, 20)) pour un événement qui vient de se produire, c'est-à-dire qui s'est produit peu avant le moment de l'énonciation (de Samie 2008, 9). Cela montre que temps et aspect forment un système, dans un sens où le temps doit se combiner avec l'aspect pour que l'on puisse les employer dans un discours (Nurse 2008 : 12). Différentes définitions du temps et de l'aspect données par différents auteurs montrent que l'un appelle l'autre dans la représentation d'un événement (Comrie 1976, 1985, Nurse 2008).

Concernant le passé (passé proche ou éloigné), l'aspect imperfectif marqué par le suffixe **-a** est utilisé pour un événement qui a débuté avant la période de référence (période où a eu lieu l'événement décrit par un verbe) et la recouvre au moins partiellement (3), comme l'imparfait en français, et l'aspect perfectif marqué par le suffixe **-ye** est utilisé pour un événement situé à l'intérieur de la période de référence (4).

(3) *Yohaáni yavúga ibiintu vyíinshi*

'Jean disait beaucoup de choses (hier ou avant)'

<i>Yohaáni</i>	<i>a-á-vúg-a</i>	<i>i-bi-ntu</i>	<i>bi-íinshi</i>
<i>Jean</i>	<i>SUJ₁-PE-dire-IPFV</i>	<i>AUG-8-chose</i>	<i>PA₈-beaucoup</i>

(4) *Yohani yavúze ibiintu vyíinshi*

'Jean a dit beaucoup de choses (hier ou avant)'

<i>Yohani</i>	<i>a-á-vúg-ye</i>	<i>i-bi-ntu</i>	<i>bi-íinshi</i>
<i>Jean</i>	<i>SUJ₁-PE-dire-PFV</i>	<i>AUG-8-chose</i>	<i>PA₈-beaucoup</i>

Le suffixe **-ye** est polysémique, il exprime la perfectivité ou l'antériorité. Au présent, il exprime à la fois la perfectivité et l'antériorité immédiate par rapport au moment de l'énonciation, comme dans (5).

(5) *Yohani avúze ibiintu vyíinshi*

'Jean vient de dire beaucoup de choses (juste avant le moment d'énonciation)'

<i>Yohani</i>	<i>a-ø-vúg-ye</i>	<i>i-bi-ntu</i>	<i>bi-íinshi</i>
<i>Jean</i>	<i>SUJ₁-PRES-dire-PFV</i>	<i>AUG-8-chose</i>	<i>PA₈-beaucoup</i>

En plus de ces deux catégories d'aspect traditionnellement reconnues, le kirundi présente un autre type d'aspect appelé « aspect prospectif » (Ntahokaja 1994, Nkanira 1984), c'est-à-

⁴ Le comportement des verbes d'état avec les marques d'aspects **-a** et **-ye** a été décrit dans Tuyubahe (2017, 339)

dire une forme « where a state is related to some subsequent situation, for instance where someone is in a state of being about to do something. » (Comrie 1976, 64). L'aspect prospectif est marqué par le suffixe *-e* (avec un ton haut, c'est la marque du mode subjonctif). Quant à la compatibilité du temps avec l'aspect, l'aspect prospectif ne s'emploie qu'avec un verbe au futur ou au présent car il implique « an imminently future event » (Comrie 1976, 64), au moment où l'aspect perfectif, s'emploie avec le présent ou le passé (proche ou lointain), tandis que l'aspect imperfectif ne s'emploie qu'avec les temps présent et futur (Nshimirimana 2018, 172).

Comme nous l'avons déjà précisé, cette étude portera sur les modes indicatif, conjonctif et subjonctif. L'indicatif n'a pas de marque caractéristique ; c'est le mode de référence. Le verbe au mode indicatif admet tous les temps et les aspects imperfectif *-a* et perfectif *-ye*. Le mode indicatif est encore appelé « mode assertif » (Ntahokaja 1994, Meeussen 1959).

Le verbe au mode conjonctif suit un verbe auxiliaire ou bien apparaît dans une proposition subordonnée (circonstancielle ou complément obligatoire du verbe principal). Il est caractérisé par un ton haut sur le préfixe sujet⁵ du verbe. Il peut être employé à tous les temps et aux deux aspects imperfectif et perfectif. Nshemezimana & Bostoen (2017) indiquent que “verbs in the conjunctive mood designate an action associated with another in terms of conditionality, simultaneity, opposition, concession, etc.”. Zorc & Nibagwire (2007, 225) l'appellent « participial ». Quant au mode subjonctif, il est caractérisé, comme dans la plupart des langues bantoues, par le suffixe final *-e* (Mchombo 2004 ; Crane et al. 2011; Harjula 2004; Nicolle 2003 ; Dunham 2004, Meeussen 1967). En kirundi, en plus de ce suffixe *-e*, le mode subjonctif est aussi caractérisé par le ton haut sur la deuxième syllabe du verbe ; ainsi, le suffixe final *-e* porte ce ton (donc *-é*) si le verbe est de structure *-CVC-* ou *-VC-* ou *-CV-* et s'il ne porte pas d'autres morphèmes complémentaires, comme par exemple un objet pronominal. Le verbe au subjonctif admet deux temps (le présent et le futur) et l'aspect prospectif.

3. LES AUXILIAIRES DE TEMPS EN KIRUNDI

Les verbes auxiliaires interviennent souvent pour exprimer une valeur temporelle, modale ou aspectuelle s'appliquant au procès désigné par le verbe principal (Nshemezimana 2016, 42). Certains verbes auxiliaires en kirundi peuvent s'associer à un autre verbe dit « principal » et servent à déterminer à quel temps va être réalisée l'action ou l'état exprimé dans ce verbe. Ils n'ajoutent aucun contenu sémantique à la proposition, mais y apportent une nuance temporelle. Ces auxiliaires ont subi un changement sémantique total. Dans ce cas, le verbe auxiliaire de temps est employé à un seul temps et un seul aspect grammatical ; mais le temps et l'aspect grammatical du verbe principal qui suit peuvent varier.

Les auxiliaires de temps en kirundi sont souvent accompagnés du verbe principal au mode conjonctif comme le montrent les exemples (6), (7) et (8).

⁵Le ton apparaît sur le préfixe sujet lorsque celui-ci est biphone; dans le cas contraire il se déplace sur la syllabe suivante en structure de surface (Tuyubahe 2017).

- (6) *Ku mugórooba, uyu mugwáayi azooba avúga*
 ‘Le soir, ce patient sera en train de parler’

ku mu-górooba, u-u-u mu-gwáar-yi a-zoo-bá-a a^H-ø-vúg-a
 17 3-soir AUG-PP1-DEM 1-tomber.malade-FIN SUJ1-FUT-être-IPFV SUJ1.CJC-PRES-
 parler-IPFV

- (7) *Nduúmva kó ejó nzóobá ngwáaye*
 ‘Je sens que, demain, je serai malade’

n-ø-ra-úumv-a kó ejó n-zoo-bá^Ha n^H-ø-gwáar-ye
 SUJ1sg-PRES-DISJ-sentir-IPFV que demain SUJ1sg-FUT-être-REL.IPFV SUJ1sg.CJC-PRES-
 être.malade-PFV

- (8) *Bayaaga azooba yárashóoye impené*
 ‘Bayaga aura vendu une chèvre’

Bayaaga a-zoo-bá-a a^H-á-ra⁶-shoor-ye i-n-hené
 Bayaga SUJ1-FUT-être-IPFV SUJ1.CJC-PE-DISJ-vendre-PFV AUG-9-chèvre

Ces phrases sont construites à l’aide de l’auxiliaire **-bá-** ‘être’. Ce verbe, lorsqu’il n’est pas employé comme auxiliaire, signifie « être ou habiter ». Mais ce sens ne se manifeste plus dans ces phrases. Dans (6), (7) et (8), l’auxiliaire **-bá-** est employé au futur avec la marque **-a** de l’imperfectif au mode indicatif ; mais le temps et l’aspect du verbe qui suit varient : le présent et l’aspect **-a** dans (6), le présent et l’aspect **-ye** dans (7), le passé éloigné et l’aspect **-ye** dans (8). L’interprétation de **-bá-** n’est pas la même dans ces différentes constructions. Dans (6), l’auxiliaire **-bá-** contribue à décrire un événement futur qui débute avant celui exprimé dans le verbe principal *-shoor-* ‘vendre’ et la recouvre (partiellement ou entièrement) ; il s’agira donc d’un futur imperfectif. Dans ce sens, seul le verbe principal au présent avec l’aspect imperfectif marqué par **-a** est possible. Le même futur imperfectif se manifeste dans (7), bien que le verbe principal soit employé avec l’aspect **-ye** ; cela est dû au fait que le verbe *-gwáar-* ‘être malade’ est un verbe qui décrit un état. (8) exprime l’antériorité par rapport à une période future. Dans ce cas, l’auxiliaire **-bá-** est employé pour exprimer le futur et on met le verbe principal (ou verbe plein) au conjonctif à l’aspect **-ye** pour exprimer l’antériorité. Il s’agit ici d’un futur d’antériorité.

Pour exprimer l’antériorité par rapport à une période du passé, on emploie l’auxiliaire **-ri** signifiant « être ». C’est un verbe qui ne porte aucune marque d’aspect grammatical. En tant qu’auxiliaire, **-ri** est utilisé uniquement au passé (récent ou éloigné) au mode indicatif. Comme après l’auxiliaire **-bá-** du futur (imperfectif ou antérieur), il est suivi du verbe plein au mode conjonctif avec toujours l’aspect **-ye** pour exprimer l’antériorité ; le verbe qui suit ne peut jamais avoir la marque d’aspect imperfectif **-a**. Le temps de ce verbe plein peut être au présent ou au passé.

- (9) a. *Narí ndábabwiiye kó ducá túgeenda*
 ‘Je venais de leur dire que nous allons aussitôt partir’

n-a-rí n^H-ø-ra-ba-bwíir-ye kó tu-ø-cí^Ha
 SUJ1sg-PR-être SUJ1sg.CJC-PRES-DISJ-OBJ2-dire-PFV que SUJ1pl-PRES-passer-REL.IPFV
 tu^H-ø-geend-a
 SUJ1pl.CJC-PRES-partir-IPFV

⁶ Dans cet exemple, le morphème disjoint *-ra-* est optionnel.

b. *Nari nárababwíye kó ducá túgeenda**'Je leur avais dit que nous allions aussitôt partir'**n-á-ri n^H-á-ra-ba-bwír-ye kó tu-φ-cí^Ha**SUJ_{1sg}-PE-être SUJ_{1sg}.CJC-PE-DISJ-OBJ₂-dire-PFV que SUJ_{1pl}-PRES-passer-REL.IPFV**tu^H-φ-geend-a**SUJ_{1pl}.CJC-PRES-partir-IPFV*

Les exemples (9a) et (9b) expriment l'antériorité par rapport à une période passée. Mais à l'instar de l'auxiliaire **-bá-** qui exprime un futur imperfectif, l'auxiliaire **-ri** peut être employé pour exprimer le passé imperfectif. Dans ce cas, le verbe qui suit doit être un verbe décrivant un état avec la marque d'aspect perfectif **-ye** et doit être employé au présent comme dans (10a) et (10b).

(10) a *Mu gitóondo, umwána yari ashúushe**'Le matin, l'enfant avait chaud (aujourd'hui)'**mu ki-tóondo u-mu-ána a-a-ri a^H-φ-shúuh-ye**18 7-matin AUG-1-enfant SUJ₁-PR-être SUJ₁.CJC-PRES-avoir.chaud-PFV*b. *Mu gitóondo, umwána yari ashúushe**'Le matin, l'enfant avait chaud (la veille)'**mu ki-tóondo u-mu-ána a-á-ri a^H-φ-shúuh-ye**18 7-matin AUG-1-enfant SUJ₁-PE-être SUJ₁.CJC-PRES-avoir.chaud-PFV*

Il existe en kirundi d'autres verbes auxiliaires de temps. C'est notamment **-áam-** 'être toujours' et **-hór-** 'être souvent'. Les deux auxiliaires fonctionnent de la même façon et expriment la perfectivité. Ils sont toujours employés dans ce cas au passé (récent ou éloigné) avec la marque d'aspect perfectif **-ye**, au mode indicatif. Ils sont suivis d'un verbe au mode conjonctif et au présent imperfectif (avec la marque d'aspect **-a** ou **-ye** pour un verbe exprimant un état, comme dans les exemples (11a) et (11b)). Lorsqu'ils ne sont pas employés comme des auxiliaires de temps, **-áam-** ajoute à la proposition le sens de 'toujours', tandis que **-hór-** a le sens de 'souvent' (nous y reviendrons dans la section 3).

(11) a. *Akayáabu kaámye gákina n'úmbwá**'Le chat a joué avec le chien'**A-ka-yáabu ka-a-ám-ye ká-φ-kin-a na i-n-bwá**AUG-12-chat SUJ₁₂-PR-être.toujours-PFV SUJ₁₂-PRES-jouer-IPFV avec AUG-9-chien*b. *Abanyéshuúre baamyé bícaye imbere y'ibiro vy'umuyoboosi**'Les étudiants ont été assis devant le bureau du directeur' (aujourd'hui)**a-ba-nyéshuúre ba-a-ám-ye ba^H-φ-iicar-ye imbere**AUG-2-étudiant SUJ₂-PR-être.toujours-PFV SUJ₂.CJC-PRES-s'asseoir-PFV devant**ya i-bi-ro bi-a u-mu-yoboosi-yi**de AUG-8-bureau PP₈-CONN AUG-1-diriger-FIN*(12) *Ndayizéeye yahóze aróngooye Uburuúndi**'Ndayizéeye a dirigé le Burundi'**Ndayizéeye a-á-hór-ye a^H-φ-roongoor-ye u-bu-ruúndi**Ndayizéeye SUJ₁-PE-être.souvent-PFV SUJ₁.CJC-PRES-diriger-PFV AUG-14-Burundi*

L'emploi des temps et aspects avec ces auxiliaires de temps peut être visualisé dans le tableau 1.

Tableau 1 : Expression de temps et aspects avec les verbes auxiliaires de temps

ASPECTS	Imperfectif	Perfectivité	Antériorité
TEMPS			
PE	-	á-ám-ye á-hór-ye	á-ri PL PP PRES } -...-ye
		PRES...-a/ye ⁷	
PP	-	a-ám-ye a-hór-ye	a-ri PL PP PRES } -...-ye
		PRES ...-a/ye	
FUT. PR			zoo-bá-a PL } -...-ye ⁸
FUT. LOIN	zoo-bá-a -a	-	PP PRES }

Accompagnés d'un verbe principal au mode conjonctif, hormis l'auxiliaire **-bá-**, les verbes auxiliaires de temps concernés dans cette section peuvent être employés au passé et à la marque d'aspect **-ye** (sauf **-ri** qui n'a pas de marque d'aspect). Cela peut être visualisé dans le tableau récapitulatif 2.

Tableau 2 : Temps et aspect dans le verbe auxiliaire de temps au mode indicatif et le verbe principal conjonctif.

	Verbe auxiliaire à l'indicatif		Verbe principal conjonctif		
	Sens grammatical	TEMPS	ASPECT	TEMPS	ASPECT
-bá- (être)	futur			Présent	-a
	imperfectif	Futur	-a		-ye état
	futur antérieur			Présent (sauf verbe d'état en -YE) Passé (récent ou lointain)	-ye
-ri (être)	passé			Présent	-ye état
	imperfectif				
	passé antérieur	Passé	Ø	Présent (sauf verbe d'état en -YE) Passé	-ye
-ám- (être toujours)	passé perfectif		-ye	Présent	-a
-hór- (être souvent)					-ye état

4. LES VERBES AUXILIAIRES ATEMPORELS

Les verbes auxiliaires dits « atemporels » diffèrent des auxiliaires temporels par le fait qu'ils peuvent être employés à tous les temps et aspects grammaticaux et apportent au

⁷ Avec les auxiliaires **-ám-** et **-hór-**, la finale **-ye** est possible uniquement pour les verbes qui expriment un état.

⁸ Dans le cas du futur proche, l'antériorité avec **zoo-bá-a** **PL -...-ye**, n'est pas possible.

contenu de la proposition un certain sens. Ils ont subi un changement sémantique partiel. Ils peuvent être suivis d'un verbe au mode conjonctif, subjonctif, ou indicatif.

4.1. Les auxiliaires avec verbe principal au mode conjonctif

Tableau 3 : Temps et aspect dans le verbe auxiliaire atemporel à l'indicatif et le verbe principal au conjonctif

Verbe auxiliaire à l'indicatif			Verbe principal au conjonctif		
	Sens grammatical	TEMPS	ASPECT	TEMPS	ASPECT
-áam- (être toujours)	toujours	Présent	-a (-a/-ye)	Présent	-a
		Passé éloigné	uniquement au Passé éloigné)		-ye état
		Futur lointain	Passé éloigné)		
-gum- (rester)	continuer à	Présent	-a/-ye	Passé récent	-ye
		Passé			-a
		Futur			-ye état
-hór- (être souvent)	souvent/d'habitude	Présent		Présent	-a (aussi pour état)
		Passé	-a		
		Futur			
-bá- (être)	constamment	Présent		Présent	-ye (y compris aussi les verbes d'état)
		Passé	-a		
-cí- (passer)	aussitôt	Présent	-a/-ye	Présent	-a
		Passé			
		Futur			
-ráar- (passer la nuit)	toute la nuit	Présent	-a/-ye	Présent	-ye état
		Passé			
		Futur			
-ha-vu- (venir de/quitter là)	la veille	Présent		Présent	-ye
		Passé	-a/-ye		
		Futur			
-ha-vu- (venir de/quitter là)	aller bientôt	Présent	-a	Présent	-a
		Futur			
	finalement	Présent	-ye		
		Passé			

Ces verbes auxiliaires (hormis **-áam-** lorsqu'il est employé au passé éloigné ou au futur lointain avec la marque d'aspect imperfectif **-a**) ont en commun qu'ils sont suivis d'un verbe au mode conjonctif au présent.

Les auxiliaires **-gum-** (rester), **-cí-** (passer) et le verbe **-ráar-** (passer la nuit) qui, employé comme auxiliaire, peut avoir les sens de « toute la nuit » ou « la veille », sont tous employés à tous les temps verbaux et aux aspects imperfectif (**-a**) et perfectif (**-ye**). Ils se distinguent par les marques d'aspect du verbe qui suit (ou verbe principal). Chaque auxiliaire détermine quelle marque d'aspect doit être employé pour le verbe principal au conjonctif. Les auxiliaires **-gum-** et **-cí-** ne permettent pas qu'ils soient suivis d'un verbe au conjonctif avec l'aspect perfectif **-ye**, sauf lorsque l'auxiliaire **-gum-** est suivi d'un verbe décrivant un état. Comme l'indique Meeussen (1959, 204), avec **-cí-**, le verbe conjonctif est toujours au présent avec la marque d'aspect imperfectif **-a**.

Les exemples suivants illustrent à titre indicatif certains emplois de ces auxiliaires : dans (13a), le verbe auxiliaire et le verbe principal sont employés au présent et à l'aspect -a ; dans (13b), l'auxiliaire -gum- est au passé à l'aspect -a et est suivi du verbe plein au présent avec l'aspect -ye décrivant l'état (le verbe -gwáar- signifiant « être malade »). Ainsi, dans les exemples (13a-b), le sens grammatical de -gum- 'rester' est « continuer à », tandis que dans (14a-b), -cí- 'passer' (verbe de mouvement) acquiert le sens grammatical de 'aussitôt' (Misago 2018).

(13) a. *Abáana baguma bárika**'Les enfants continuent à pleurer'*

A-ba-ána ba-ø-gum-a ba^H-ø-rir-a
 AUG-2-enfant SUJ₂-PRES-rester-IPFV SUJ₂.CJC-PRES-pleurer-IPFV

b. *Abáana baáguma bágwaaye**'Les enfants étaient tout le temps malades'*

A-ba-ána ba-á-gum-a ba^H-ø-gwáar-ye
 AUG-2-enfant SUJ₂-PE-rester-IPFV SUJ₂.CJC-PRES-être.malade-PFV

(14) a. *Amatóora ahéze, umukúru w'igihúgu aca aráhira**'Dès que les élections se terminent, le Président de la République prête aussitôt serment'*

a-ma-tóor-a a^H-ø-hér-ye u-mu-kúru u-ai-ki-húgu
 AUG-6-élire-FIN SUJ₁.CJC-PRES-finir-PFV AUG-1-chef PP₁-CON AUG-7-pays
 a-ø-cí-a a^H-ø-rahír-a
 SUJ₁-PRES-passer-IPFV SUJ₁.CJC-PRES-prêter serment-IPFV

b. *Amatóora ahéze, umukúru w'igihúgu yaciye aráhira**'Dès que les élections se sont terminées, le Président de la République a aussitôt prêté serment'*

a-ma-tóor-a a^H-ø-hér-ye u-mu-kúru u-a i-ki-húgu
 AUG-6-élire-FIN SUJ₁.CJC-PRES-finir-PFV AUG-1-chef PP₁-CONN AUG-7-pays
 a-á-cí-ye a^H-ø-rahír-a
 SUJ₁-PE-passer-PFV SUJ₁.CJC-PRES-prêter.serment-IPFV

Comme le tableau ci-dessus le montre, l'auxiliaire -ráar- peut avoir deux emplois compte tenu de ses différentes significations : suivi d'un verbe décrivant un état au conjonctif avec la marque aspectuelle -ye, il apporte au contenu de toute la proposition, le sens de « toute la nuit » comme dans (15) ; si le verbe qui suit décrivant un événement est employé avec la marque aspectuelle -ye, -ráar- a le sens de « la veille », comme dans (16). Dans tous les deux cas, -ráar- peut être employé à tous les temps et aux aspects verbaux imperfectif -a et perfectif -ye. Par exemple dans (15), il est employé au présent avec l'aspect imperfectif -a et dans (16), il est employé au passé récent à l'aspect -ye pour signifier respectivement 'toute la nuit' et 'la veille'.

(15) *Turaara dúhagaze bucé tukaryáama**'Nous sommes debout toute la nuit ; et nous dormons quand il fait jour'*

tu-ø-ráar-a tu^H-ø-hágar-ye bu-ø-cí-é
 SUJ_{1pl}-PRES-passer la nuit-IPFV SUJ_{1pl}.CJC-PRES-être debout-PFV SUJ₁₄-PRES-faire.jour-SBJV
 tu-ka-ø-ryáam-a
 SUJ_{1pl}-SUBS-PRES-dormir-IPFV

(16) *Abanyéshuúre baaraaye bákoze ikibázo**'Les élèves ont passé l'examen hier'*

a-ba-nyéshuúre ba-a-ráar-ye ba^H-ø-kór-ye i-ki-báz-o
 AUG-2-élève SUJ₂-PR-passer la nuit-PFV SUJ₂.CJC-PRES-faire-PFV AUG-7-examiner-FIN

L'auxiliaire **-ha-vu-** mérite une description spécifique de par sa complexité. Il a été amplement décrit par Misago (2018). Il dérive du verbe **-vu-** (quitter/venir de) précédé du préfixe pronominal locatif de la classe 16 '**-ha-**' pour avoir la forme **-ha-vu-** traduisible par 'venir de là' (Meeussen 1959, 203). Cette forme verbale est à vrai dire un abrégé de *ku-vu-a a-ha-ntu* 'venir de/quitter quelque part' ; le groupe nominal locatif *a-ha-ntu* a donc été remplacé par un pronom **-ha-** incorporé dans la morphologie verbale *ku-vu-a* (forme infinitive). La forme **-ha-vu-** est donc lexicalisée ; elle n'accède au statut d'auxiliaire que quand le verbe **-vu-** (venir de/quitter) est conjugué et employé dans une proposition avec verbe principal au mode conjonctif ou indicatif présent avec la marque d'aspect imperfectif **-a**. Le mode indicatif est traité dans la sous-section 4.2.

Employée comme auxiliaire et suivie d'un verbe au conjonctif présent, la forme verbale **-ha-vu-** peut avoir deux sens selon le temps et l'aspect grammatical employé : employée au présent ou au futur avec la marque d'aspect **-a**, elle indique que l'action ou l'état décrit dans le verbe principal est projeté dans un avenir proche ou lointain ; elle est dans ce cas traduisible par 'aller bientôt', comme dans (17) ou (18). Employée au présent ou au passé avec la marque d'aspect **-ye**, la forme **-ha-vu-** a le sens de « finalement » ; elle indique que l'action ou l'état décrit dans le verbe principal a été réalisée après que le référent du sujet ait refusé, abandonné ou tardé à le faire (19). Misago (2018, 324-327) parle respectivement d'un « futur imminent » et d'une « fin d'un processus ».

(17) *Abáana bahava básiinziira*

'Les enfants vont bientôt dormir' (aujourd'hui)

a-ba-ána ba-ø-ha-vu-a ba^H-ø-siinziir-a

AUG-2-enfant SUJ2-PRES-PRON16-quitter-IPFV SUJ2.CJC-PRES-dormir-IPFV

(18) *Muzoohava mwúugara amaseengero*

'Vous allez bientôt fermer les églises' (demain ou après)

Mu-zoo-ha-vu-a mu^H-ø-uugar-a a-ma-seeng-ir-o

SUJ1pl-FUT-PRON16-quitter-IPFV SUJ1pl.CJC-PRES-fermer-IPFV AUG-6-prier-APPL-FIN

(19) *Amatóora yahávuuye abá*

'Les élections ont finalement eu lieu'

a-ma-tóor-a a-á-ha-vu-ye a-ø-bá-a

AUG-6-éire-IPFV SUJ6-PE-PRON16-quitter-PFV SUJ6-PRES-avoir.lieu-IPFV

Pour tous les auxiliaires examinés dans cette sous-section, la généralisation qu'on peut faire est que le verbe conjonctif qui suit l'auxiliaire n'est jamais au futur (proche ou lointain). De plus, il ne peut jamais apparaître avec les deux marques d'aspect **-a** et **-ye** d'antériorité. Il est employé soit avec **-a**, soit avec **-ye** d'antériorité/d'état, soit avec **-a** et **-ye** d'un verbe décrivant un état.

4.2. Les auxiliaires avec verbe au mode indicatif

Les auxiliaires concernés dans cette section sont **-ri-kó⁹** (être sur), **-cí-** (passer), **-há-** (commencer à), **-héb-** (laisser/abandonner), **-teb-** (tarder), **-ha-vu-** (quitter là), **-ráar-** (passer la nuit), **-bá-** (être) et **-gí-** (aller).

⁹ Devos et al (2017, 74) considèrent que "historically, this auxiliary is composed of the defective verb **-ri** 'be' and the class 17 locative enclitic."

Le tableau suivant montre les relations de dépendance entre les verbes auxiliaires et les verbes au mode indicatif qui les accompagnent :

Tableau 4 : Temps et aspect dans le verbe auxiliaire atemporel et le verbe principal au mode indicatif.

Verbe auxiliaire à l'indicatif				Verbe principal à l'indicatif	
	Sens grammatical	TEMPS	ASPECT	TEMPS	ASPECT
-ri-kó (être sur)	être en train de	Présent	Ø		
-cí- (passer)	et ensuite	Passé			
-há- (donner)	commencer à	Présent	-a*		
-héb- (laisser/abandonner)	finalelement	Présent	-ye (avec le Passé ou le Présent)	Présent	-a (aussi pour état)
-téb- (tarder)	finalelement	Passé	-a* (uniquement avec le présent)		
-ha-vu- (quitter là)	finalelement				
-bá- (être)	dans l'entretemps	Présent			
-ráar- (passer la nuit)	toute la nuit	Passé	-a/-ye		
-gí- (aller)	Souvent	Futur			

Les auxiliaires repris dans ce tableau ont de commun qu'ils sont suivis d'un verbe principal employé au mode indicatif présent avec la marque d'aspect imperfectif **-a** ; le passé, le futur ainsi que la marque d'aspect perfectif **-ye** ne sont pas possibles, même dans le cas d'un verbe d'état. Examinons l'emploi de chaque auxiliaire.

L'auxiliaire **-ri-kó** indique un processus en cours. Nshimirimana (2018, 180) indique qu'« il exprime une action en progression au moment de l'énonciation ou une action continue dans le passé ». Il doit donc être employé au présent ou au passé et ne prend pas de marque d'aspect ; une telle marque serait redondante puisque l'auxiliaire **-ri-kó** exprime l'imperfectif par son sens lexical (Tuyubahe 2017, 417). Mais le verbe qui suit doit être employé avec la marque d'aspect imperfectif **-a**, comme dans (20).

(20) a. *Umugánwa arikó yuumviriza iraa-diyo*

'Le prince est en train d'écouter la radio'

U-mu-gánwa a-ø-ri-kó a-ø-úumviriz-a i-raadiyo
 AUG-1-prince SUJ₁-PRES-être-sur SUJ₁-PRES-écouter-IPFV AUG-radio

b. *Umugánwa yarikó arúumviriza iraa-diyo*

'Le prince était en train d'écouter la radio' (aujourd'hui)

u-mu-gánwa a-a-rikó a-ø-úumviriz-a i-raadiyo
 AUG-1-prince SUJ₁-PR-être sur SUJ₁-PRES-écouter-IPFV AUG-radio

On a vu que l'auxiliaire **-cí-** peut être suivi d'un verbe au mode conjonctif, auquel cas il a le sens de « aussitôt » et est employé à tous les temps verbaux. Mais quand il est suivi d'un verbe au mode indicatif, il a le sens de « et ensuite ». Tuyubahe (2017 : 417-418) indique qu'« il exprime une coordination avec « et » asymétrique » tandis que Misago (2018 : 334) parle d'une « succession immédiate des actions ». Dans ce sens, l'auxiliaire **-cí-** (et ensuite) et le verbe principal qui l'accompagne sont tous deux employés au temps grammatical présent et à l'aspect imperfectif marqué par le suffixe **-a**.

Un autre argument pour distinguer les deux **-cí-** est d'ordre syntaxique. En effet, quand **-cí-** est suivi d'un verbe à l'indicatif, cet auxiliaire suit nécessairement une proposition, comme dans (21) :

- (21) *Abáana baaboonye inzóka baca baranúma*
'Les enfants ont vu le serpent et se sont (ensuite) tus'
a-ba-áana ba-a-bón-ye i-n-yóka ba-ø-cí-a
 AUG-2-enfant SUJ₂-PR-voir-PFV AUG-9-serpent SUJ₂-PRES-quitter-IPFV
ba-ø-ra-núm-a
 SUJ₂-PRES-DISJ-se.taire-IPFV

Quand **-cí-** est par contre suivi d'un verbe au conjonctif, la première proposition avec verbe au mode conjonctif est facultative ; il s'agit d'une subordonnée circonstancielle de temps, comme dans (22), alors que dans (21), la première proposition est une proposition indépendante avec verbe à l'indicatif.

- (22) *Abáana báboonye inzóka, baca bánuma*
'Quand les enfants voient le serpent, ils se taisent aussitôt'
a-ba-áana ba^H-ø-bón-ye i-n-yóka ba-ø-cí-a
 AUG-2-enfant SUJ₂.CJC-PRES-voir-PFV AUG-9-serpent SUJ₂-PRES-quitter-IPFV
ba^H-ø-núm-a
 SUJ₂.CJC-PRES-se.taire-IPFV

L'auxiliaire **-há-** (donner) est employé dans le sens de « commencer à ». Quand le verbe **-há-** n'est pas employé comme auxiliaire, il est traduisible par « donner ». Employé comme auxiliaire, il indique que le référent du sujet se prépare à s'impliquer dans l'évènement ou l'état exprimé dans le verbe principal, évènement ou état perçu comme ayant commencé juste avant le moment de l'énonciation. Il est alors employé uniquement au présent avec la marque d'aspect perfectif **-ye**. L'auxiliaire **-há-** et le verbe qui suit doivent porter le morphème disjoint **-RA**¹⁰ obligatoire, comme dans (23) :

- (23) *Abatiimbo baraháaye barúkazaanura*
'Les tambourinaires commencent à se préparer'
a-ba-tiimb-o ba-ø-ra-há-ye ba-ø-ra-í-kázaanur-a
 AUG-2-tambouriner-FIN SUJ₂-PRES-DISJ-donner-PFV SUJ₂-PRES-DISJ-REFL-préparer-IPFV

Les auxiliaires **-héb-** (laisser/abandonner) et **-teb-** (tarder) sont tous les deux employés, dans les mêmes configurations dans le sens de « finalement », « enfin » ou « finir par ». Ils indiquent que le sujet fait quelque chose après qu'il ait refusé ou tardé à le faire ou qu'on l'en ait empêché auparavant (Tuyubahe 2017, 418). Comme l'auxiliaire **-há-**, ces auxiliaires ont la particularité de devoir porter le morphème obligatoire **-ra-**. Cela les distingue des autres auxiliaires suivis de l'indicatif et surtout des auxiliaires suivis du conjonctif qui ne prennent jamais le morphème disjoint **-ra-**, comme dans (24).

- (24) *Baárahévyé baragaburira abáana*
'Ils ont finalement nourri les enfants'
Ba-á-ra-héb-ye ba-ø-ra-gaburir-a a-ba-áana
 SUJ₂-PE-DISJ-laisser-PFV SUJ₂-PRES-DISJ-nourrir-IPFV AUG-2-enfant

¹⁰ Le morphème disjoint a pour fonction de mettre en valeur le verbe. Il s'agit d'une mise en focus ou focalisation qui suppose que le verbe ne soit suivi généralement d'aucun complément (Jouannet 1987, Nshemezimana 2016). En kirundi, ce morphème consiste en deux formes différentes : **-ra-** quand le verbe est au présent ou au passé éloigné et **-a-** quand le verbe est au passé proche.

Les auxiliaires **-héb-** et **-teb-** présentent cependant une particularité syntaxique similaire à celle observée à l'emploi de **-cí-** (et ensuite). Quand ils sont employés avec l'aspect imperfectif **-a** et uniquement au présent, la proposition qu'ils forment avec le verbe principal est nécessairement précédée d'une autre proposition qui semble être une proposition principale. L'événement ou l'état décrit dans la première proposition doit être antérieur à celui décrit dans la deuxième proposition comprenant l'auxiliaire **-héb-** ou **-teb-**. Cela explique l'emploi du suffixe **-a** et du présent dans le verbe auxiliaire aussi bien que dans le verbe principal qui l'accompagne, comme dans (25).

(25) *Abatumíre biicaye barateba bararuha*

'Les invités ont été assis et se sont finalement fatigués (ils ont été assis jusqu'à ce qu'ils se fatiguent)

a-ba-tumír-e ba-a-a-iicar-ye ba-ø-ra-teb-a
AUG-2-inviter-FIN SUJ₂-PR-DISJ-s'asseoir-PFV SUJ₂nous-PRES-DISJ-tarder-IPFV
ba-ø-ra-ruh-a
SUJ₂nous-PRES-DISJ-se.fatiguer-IPFV

Les exemples (24) et (25) montrent que **-héb-** et **-teb-** sont employés au présent et au passé ; mais ils peuvent aussi être employés au futur, auquel cas le verbe principal qui les accompagne est au subjonctif présent ou futur avec la marque d'aspect **-a** (voir la section 3.3).

L'auxiliaire **-ha-vu-** dans le sens de « finalement » a été traité dans 3.1 où il est employé au présent ou au passé avec la marque d'aspect perfectif **-ye** et est suivi d'un verbe au conjonctif présent. Suivi d'un verbe à l'indicatif, **-ha-vu-** est aussi employé au présent ou au passé mais avec les marques d'aspect **-a** et **-ye**. Dans tous les cas, le verbe qui suit est au présent avec **-a**. Comme **-héb-** et **-teb-**, l'auxiliaire **-ha-vu-** doit porter le morphème **-ra-** comme dans (26).

(26) *Haahávuuye haaza abaánda basoda*

'Il est venu finalement d'autres militaires'

Ha-a-a-ha-vu-ye ha-ø-əz-a a-ba-ndi ba-soda
IMP-PR-DISJ-PRON₁₆-quitter-PFV IMP-PRES-venir-IPFV AUG-2-autre 2-militaire

Comme **-héb-** et **-teb-**, l'auxiliaire **-ha-vu-** présente cependant une particularité syntaxique quand il est employé avec l'aspect imperfectif **-a** : la proposition contenant cet auxiliaire est nécessairement précédée d'une autre proposition, comme le montre l'exemple (27).

(27) *Umwáana yaarize arahava arahóra*

'L'enfant a pleuré et il s'est finalement calmé'

u-mu-ána a-a-rir-ye a-ø-ra-ha-vu-a a-ø-ra-hór-a
*AUG-1-enfant SUJ₁-PR-pleurer-PFV SUJ₁-PRES-DISJ-PRON₁₆-quitter-IPFV SUJ₁-PRES-DISJ-
*se.calmer-IPFV**

Dans cette sous-section, les auxiliaires **-bá-**, **-ráar-** et **-gí-** sont les seuls auxiliaires qui peuvent être employés à tous les temps et marques d'aspect **-a** ou **-ye**. Ils ont en commun que le verbe principal à l'indicatif présent doit porter le morphème disjoint **-ra-**.

L'auxiliaire **-bá-** est polysémique : comme nous l'avons déjà vu dans la section 2, il peut être un auxiliaire de temps exprimant le futur ou peut signifier que l'événement exprimé dans le verbe principal se fait d'une manière constante, comme une habitude ; il est dans ce cas traduit par « constamment » et est suivi d'un verbe au conjonctif. Il peut aussi être traduisible par « dans l'entretemps » pour signifier que quelque chose est prévu après le moment où se situe l'événement décrit dans le verbe principal qui suit l'auxiliaire

-bá-. Il est dans ce cas suivi d'un verbe principal au mode indicatif présent qui doit nécessairement contenir le morphème disjoint *-ra-*, comme le montre l'exemple (28).

- (28) *Mu kuriindira kó nshiká, bazooba barakóra uryá mwímenyerezo*
 'En attendant que j'arrive, ils feront dans l'entretemps cet exercice'
mu ku-riindir-a kó n-ø-shik^H-a, ba-zoo-bá-a
 18 15-attendre-IPFV que *SUJ_{1sg}-ø-arriver-REL-IPFV, SUJ₂-FUT-être-IPFV*
ba-ø-ra-kór-a u-ryá mu-ímenyerez-o
SUJ₂-PRES-DISJ-faire-IPFV 3-DEM 3-s'exercer-FIN

Nous avons vu que l'auxiliaire **-ráar-**, dans le sens de « toute la nuit », peut être suivi d'un verbe au mode conjonctif ou indicatif ; dans les deux cas, il est employé aux mêmes temps grammaticaux et aux deux aspects marqués par **-a-** et **-ye**. Alors que le verbe au conjonctif qui suit cet auxiliaire se termine avec le suffixe **-ye**, le verbe principal à l'indicatif s'emploie uniquement avec la marque d'aspect **-a**, comme dans (29) ou (30).

- (29) *Imbeba ziraara ziraryá umuceri*
 'Les souris mangent le riz toute la nuit'
i-n-beba zi-ø-ráar-a zi-ø-ra-rí-a u-mu-ceri
 AUG-10-souris *SUJ₁₀-PRES-passer.la.nuit-IPFV SUJ₂-PRES-DISJ-manger-IPFV AUG-3-riz*
- (30) *Imvíra yaraaye iragwa*
 'La pluie est tombée toute la nuit'
i-n-vúra i-a-ráar-ye i-ø-ra-gú-a
 AUG-9-pluie *SUJ₉-PR-passer.la.nuit-PFV SUJ₉-PRES-DISJ-tomber-IPFV*

Dans (29), l'emploi de l'auxiliaire **-ráar-** au présent avec la marque d'aspect **-a** peut être interprété de deux façons : soit l'événement décrit dans le verbe principal *ziraryá* 'elles mangent' est une habitude, soit l'événement va se réaliser le jour même, plus précisément la nuit qui suit le moment de l'énonciation. Dans (30), **-ráar-** avec **-ye** indique un passé proche perfectif où l'événement décrit se produit un jour précédant le jour de l'énonciation. Dans tous les cas, le verbe principal est toujours au présent à l'aspect imperfectif marqué par **-a**.

L'auxiliaire **-gí-** (souvent) dérive de l'auxiliarisation du verbe lexical qui implique un déplacement. S'il n'est pas employé comme auxiliaire, il est traduisible par « aller ». Nshimirimana (2018, 180) indique qu'« il exprime l'idée d'une action répétitive effectuée plusieurs fois successivement avec le sens de « aussi souvent que possible » dans le passé/présent/futur ». Pour Misago (2018, 286), l'auxiliaire **-gí-** indique « une régularité de l'action » décrite dans le verbe principal toujours employé au présent à l'aspect imperfectif **-a**. Les exemples (31) et (32) illustrent des cas où l'auxiliaire **-gí-** est employé respectivement au passé éloigné avec **-ye** et au présent avec **-a**.

- (31) *Abaruúndi baágíye bararoonka impanuuro zo kwíkiingira koronávírúsi*
 'Les Burundais ont souvent reçu des conseils pour se protéger contre le Coronavirus'
a-ba-ruúndi ba-á-gí-ye ba-ø-ra-roonk-a i-n-hanuur-o
 AUG-2-burundais *SUJ₂-PE-aller-PFV SUJ₂-PRES-DISJ-recevoir-IPFV AUG-10-conseiller-FIN*
zi-o ku-í-kiing-ir-a koronávírúsi
 PP₁₀-CONN 15-REFL-protéger-APPL-IPFV Coronavirus
- (32) *Inká zaanje zija ziragwáara*
 'Mes vaches tombent souvent malades'
i-n-ká zi-aanje zi-ø-gí-a zi-ø-ra-gwáar-a
 AUG-10-vache PP₁₀-POSS *SUJ₁₀-PRES-aller-IPFV SUJ₁₀-PRES-DISJ-tomber.malade-IPFV*

4.3. Les auxiliaires avec verbe principal au mode subjonctif

Quand le verbe principal est au verbe au mode subjonctif, l'événement ou l'état décrit est projeté dans un avenir proche ou lointain. Le tableau suivant met en évidence l'emploi de quelques auxiliaires suivis du verbe au mode subjonctif.

Tableau 5. Emploi des temps et aspects des auxiliaires atemporels et du verbe au mode subjonctif.

Verbe auxiliaire à l'indicatif			Verbe principal au subjonctif		
	Sens grammatical	TEMPS	ASPECT	TEMPS	FINALE (Aspect prospectif)
-heb- (laisser)		Présent			
-teb- (tarder)	finale	Futur			
-gir- (faire)					-e (Marque du mode subjonctif)
-shaak- (vouloir)	intention pour le futur immédiat	Présent Passé	-a	Présent	
-goomb- (vouloir)					

Nous avons vu que les auxiliaires **-heb-** et **-teb-** sont employés dans les mêmes configurations. Employés au présent et au passé de l'indicatif, ils sont suivis d'un verbe au mode indicatif. Suivis d'un verbe au mode subjonctif, ils sont employés dans un sens futur, même dans le cas où la forme du verbe est au présent, comme le montrent les exemples suivants :

- (33) a. *Barahéba bageendé kwívuuzá*
'Ils vont finalement aller se faire soigner'
ba-φ-ra-heb-a ba-φ-geend-é ku-í-vuur-i-a
SUJ₂-PRES-DISJ-laisser-IPFV SUJ₂-PRES-aller-SBJ 15-REFL-soigner-CAUS-IPFV
- b. *Bazooteba bageendé kwívuuzá*
'Ils iront finalement se faire soigner'
ba-zoo-teb-a ba-φ-geend-é ku-í-vuur-i-a
SUJ₂-FUT-tarder-IPFV SUJ₂-PRES-aller-SBJ 15-REFL-soigner-CAUS-IPFV

Dans (33), l'auxiliaire est employé au présent au sens futur, c'est-à-dire que l'événement décrit dans le verbe principal est projeté aujourd'hui (le jour de l'énonciation). Que le verbe principal qui suit ces deux auxiliaires soit à l'indicatif ou au subjonctif, il ne peut pas être employé au futur lointain.

Le verbe **-gir-** a le sens lexical de « faire » ; **-shaak-** et **-goomb-** signifient « vouloir ». Employés comme auxiliaires, les trois verbes sont employés dans les mêmes configurations et indiquent « l'idée d'une action qui doit commencer dans peu de temps par rapport au moment de l'énonciation » (Nshimirimana 2018, 180). Ils sont employés au présent ou au passé avec nécessairement la marque d'aspect imperfectif **-a** dans le sens que le sujet a l'intention de faire quelque chose dans un avenir immédiat, comme dans (34) et (35):

- (34) *Abasúma baágira bamwíce*
'Les voleurs allaient le tuer'
a-ba-súma ba-á-gir-a ba-φ-mu-íc-e
AUG-2-voleur SUJ₂-PE-faire-IPFV SUJ₂-PRES-OBJ₁-tuer-SBJ

(35) *Ngoomba ndabasigúurire ibimenyetso vya koronávírúsi*
'Je vais vous expliquer les symptômes du coronavirus'

<i>n-ø-goomb-a</i>	<i>n-ø-ra-ba-síguur-ir-e</i>	<i>i-bi-menyetso</i>
<i>SUJ_{1sg}-PRES-vouloir-IPFV</i>	<i>SUJ_{1sg}-PRES-DISJ-OBJ₂-expliquer-APPL-SBJ</i>	<i>AUG-8-symptôme</i>
<i>bi-a</i>	<i>koronávírúsi</i>	
<i>PP₈-CONN</i>	<i>coronavirus</i>	

5. CONCLUSIONS

Le verbe auxiliaire en kirundi peut être employé dans une proposition avec un verbe principal conjugué à différents modes verbaux. Quand le verbe principal est employé au mode conjonctif, il peut être employé avec le temps grammatical présent ou passé avec les marques d'aspect imperfectif **-a** ou **-ye**. Dans le cas où le verbe auxiliaire est un auxiliaire de temps, le verbe au mode conjonctif est employé soit avec **-a**, soit avec **-ye** d'un verbe d'état, soit avec **-ye** qui n'implique pas un état. Quand l'auxiliaire de temps est au futur, le seul aspect possible est **-a** ; lorsque l'auxiliaire est employé au passé, le seul aspect possible est **-ye**. Il existe des auxiliaires dont l'emploi peut impliquer différentes valeurs selon le type de situation exprimée par le verbe qui l'accompagne, ou selon le temps et l'aspect auxquels ce verbe est employé ; c'est le cas de **-bá-** et **-ri** qui expriment respectivement le futur imperfectif ou antérieur et le passé imperfectif ou antérieur.

Quand le verbe principal est au mode indicatif ou subjonctif, l'auxiliaire est nécessairement atemporel. Alors que le temps et l'aspect peuvent varier en fonction de la nature du verbe auxiliaire, le verbe principal est employé à un seul temps grammatical. Certains auxiliaires peuvent être employés à tous les temps verbaux avec les marques d'aspect **-a** ou **-ye** quand ils sont suivis de l'indicatif. Suivis du subjonctif, les auxiliaires sont employés uniquement à deux temps grammaticaux avec une seule marque d'aspect **-a**. Quant au verbe principal, il est au présent avec **-a** pour l'indicatif et **-e** pour le subjonctif.

En définitive, les différentes constructions analytiques constituées du verbe auxiliaire et d'un verbe principal présentées contribuent à diversifier l'expression grammaticale du temps en kirundi. Tout d'abord, certaines constructions participent à l'expression du temps relatif en prenant pour référence non pas le moment de l'énonciation mais un autre temps du système absolu temporel passé-présent-futur. Ainsi avons-nous mis en évidence l'expression du futur antérieur, du passé antérieur ou de la postériorité (« aussitôt »). Ensuite, d'autres constructions sont employées en vue de l'expression aspectuelle. Dans ce cas, il a été question de l'expression de l'habituel (« habitude »), du progressif (« être en train de »), de l'inchoatif (« commencer à ») et du persistif (« continuer à »). Enfin, un certain nombre de valeurs temporelles de différentes natures est exprimé au moyen des constructions analysées : la fréquence de l'événement (« souvent », « toujours »), la succession des événements (« et ensuite »), le moment (« la veille », « toute la nuit », « l'entretemps »), l'intention future, la fin d'un événement (« finalement »).

SIGNES ET ABREVIATIONS

1pl	: 1 ^{ère} personne du pluriel
1sg	: 1 ^{ère} personne du singulier
ADH	: adhortatif
APPL	: applicatif
AUG	: augment
CAUS	: causatif
CJC	: conjonctif
CONN	: connectif
DEM	: démonstratif
DISJ	: disjunctif
FUT	: marque du futur
H	: Haut
IMP	: impersonnel
IPFV	: marque de l'imperfectif
LOC	: locatif
OBJ	: marque de l'objet pronominal
PA	: préfixe adjectival
PASS	: passif
PE	: marque du passé éloigné
PFV	: marque du perfectif
POSS	: possessif
PP	: préfixe pronominal
PR	: marque du passé récent
PRES	: marque du présent
PRON	: pronom
REFL	: marque du réfléchi
REL	: relatif
SBJ	: subjonctif
SUBS	: subsécutif
SUJ	: indice personnel sujet
VF	: voyelle finale

RÉFÉRENCES

- Anderson, Gregory D.S. 2011. « Auxiliary verb constructions in the languages of Africa ». *Studies in African Linguistics* 40 (1&2): 1-409.
- Anderson, Gregory D. S. 2006. *Auxiliary verb constructions*, Oxford: Oxford University Press.
- Benveniste, Emile. 1974. *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris : Gallimard.
- Blanche-Benveniste, Claire. 2002. « Auxiliaires et degrés de « verbalité ». *Syntaxe et sémantique*. Vol.1, n° 3 : 75-97.
- Boone, Annie & André Joly. 1996. *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*. Paris : L'Harmattan.
- Bostoen, Koen, Ferdinand Mberamihigo et Gilles-Maurice de Schryver. 2012. « Grammaticalization and subjectification in the semantic domain of possibility in Kirundi (Bantu, JD62) ». *Africana Linguistica*, 18: 5–40.
- Bukuru, Denis. 2003. *Phrase structure and functional categories in the Kirundi sentence*. PhD dissertation. Dar-es-Salaam : University of Dar-es-Salaam.
- Comrie, Bernard. 1976. *Aspect. An introduction to the study of verbal aspect and related problems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Comrie, Bernard. 1985. *Tense*. Cambridge: Cambridge University Press

- Crane, Thera Marie, Larry M. Hyman, et Simon Nsielanga SJ Tukumu. 2011. *A grammar of Nzadi [B865]: A Bantu language of Democratic Republic of Congo*. London: University of California Press.
- Creissels, Denis. 1991. *Description des langues négro-africaines et théorie syntaxique*. Grenoble : Editions Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble.
- Creissels, Denis. 1998. « Auxiliaires et auxiliarisation : l'exemple du tswana ». *Faits de langues*, 6 (11): 251–265
- Creissels, Denis. 2006. *Syntaxe générale, une introduction typologique 2. La phrase*. Paris : Lavoisier.
- Cristini, Giovanni. 2001. *Nouvelle grammaire du kirundi*. Bujumbura : Presses Lavigerie.
- Davies, William D. et Stanley Dubinsky. 2004. *The grammar of raising and control: A course in syntactic argumentation*. Malden, MA: Blackwell.
- De Samie, Thierry. 2008. *Étude linguistique du constituant verbal en kirundi: suivi de Dictionnaire des lexèmes verbo-nominaux du kirundi*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Devos, Maud, Manoah-Joël Misago & Koen Bostoen. 2017. "A corpus-based description of locative and non-locative reference in Kirundi locative enclitics". *Africana Linguistica* 23: 47-83.
- Dunham, Margaret. 2004. « On the verbal system in Langi, a Bantu language of Tanzania (F. 33) ». *Studies in African linguistics* 33 (2): 199
- Harjula, Lotta. 2004. *The Ha language of Tanzania. Grammar, texts and vocabulary*. Köln : Rüdiger Köppe Verlag.
- Hopper, Paul.J. & Elizabeth Closs Traugott. 1993. *Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jouannet, Francis, ed. 1987. *Modèle informatisé du traitement des tons (Domaine bantou)*. Paris, SELAF.
- Mberamihigo, Ferdinand. 2014. *L'expression de la modalité en kirundi. Exploitation d'un corpus électronique*. Thèse de doctorat. Université Libre de Bruxelles/Université de Gand.
- Mchombo, Sam. 2004. *The syntax of Chichewa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meeussen, Achille E. 1959. *Essai de grammaire rundi*. Tervuren: Musée royal du Congo belge.
- Meeussen, Achille E. 1967. « Bantu grammatical reconstructions ». *Africana linguistica* 3 (1): 79–121.
- Maho, Jouni. 2009. "The online version of the New Updated Guthrie List, a referential classification of the Bantu languages", *Unpublished Manuscript*. Available at: <http://goto.glocalnet.net/maho/papers.html>, 1–124.
- Misago, Manoah-Joël. 2018. *Les verbes de mouvement et l'expression du lieu en kirundi (bantou, JD62) : une étude linguistique basée sur un corpus*. Thèse de doctorat : Université de Gand.
- Nicolle, Steve. 2003. « Distal aspects in Bantu languages ». In Jaszczolt, K.M. and K. Turner, *Meaning through language contrast*. Vol 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 3-22.
- Nimbona, Gélase. 2014. *Etude contrastive de la prosodie du kirundi et du français. Analyse des transferts prosodiques du kirundi au français parlé au Burundi*. Thèse de doctorat. Université Catholique de Louvain.
- Niyonkuru, Lothaire. 1988. *Morphological and syntactic analysis of the verb extension system of the Rundi language*. PhD dissertation. Madison : University of Wisconsin-Madison.
- Nkanira, Pierre. 1984. *La représentation et l'expression du temps grammatical en kirundi. Essai de description psychomécanique*. Thèse de doctorat. Québec : Université Laval.
- Nshemezimana, Ernest. 2016. *Morphosyntaxe et structure informationnelle en kirundi. Focus et stratégies de focalisation*. Thèse de doctorat. Gand : Université de Gand.
- Nshemezimana, Ernest & Bostoen, Koen. 2017. 'The conjoint/disjoint alternation in Kirundi (JD62)'. In J. van der Wal & L.M. Hyman (eds), *The conjoint/disjoint alternation in Bantu*. Berlin, New York: De Gruyter
- Nshimirimana, Epimaque. 2018. *Le Temps-Aspect-Mode dans la flexion verbale des langues atlantiques et bantoues : D'une analyse contrastive du kirundi-wolof à la typologie*. Thèse de doctorat. Dakar : Université Cheikh Anta Diop de Dakar.
- Ntahokaja, Jean-Baptiste. 1994. *Grammaire structurale du kirundi*. Bujumbura : Université du Burundi.
- Nurse, Derek. 2008. *Tense and aspect in Bantu*. Oxford : Oxford University Press.
- Rodegem, Firmin M. 1967. *Précis de grammaire rundi*. Bruxelles/Gand: Editions Scientifiques, Storia-Scientia.
- Sabimana, Firmard. 1986. *The relational structure of the Kirundi verb*. PhD dissertation. Bloomington : Indiana University.
- Traugott Elizabeth Closs & Bernd Heine, eds. 1991. *Approaches to Grammaticalization*. Amsterdam, John Benjamins, 2 vol.
- Tuyubahe, Pascal., Epimaque Nshimirimana et Manoah-Joël Misago. 2019. « L'expression du temps relatif en kirundi (bantou, JD62) ». *Lingua. Language and Culture* 18(2) : 195-214.
- Tuyubahe, Pascal. 2017. *Valence des verbes et interdépendances entre lexicque et syntaxe en kirundi*. Thèse de doctorat. Liège : Université de Liège.
- Willems, Dominique. 1969. «Analyse des critères d'auxiliarité en français moderne». *Travaux de linguistique* 1 : 87-95.
- Zorc, David Paul, et Louise Nibagwire. 2007. *Kinyarwanda and Kirundi Comparative Grammar*. Hyattsville, MD: Dunwoody Press.

VREME, ASPEKT I NAČIN U KONSTRUKCIJAMA SA POMOĆNIM GLAGOLOMA U KIRUNDIJU (BANTOU, JD62)

U bantu jezicima, pomoćni glagol je praćen drugim glagolom (konjugovanim ili ne), od kojih oba mogu imati isto obeležje slaganja. Cilj ovog članka je da pokaže da u jeziku Kirundi nisu sva vremena, aspekti ili načini mogući za sve pomoćne glagole i da oni mogu nametnuti ograničenja u upotrebi vremena, aspekta i načina glavnog glagola. Varijacija u vremenu, aspektu i načinu pomoćnog glagola i glavnog glagola u rečenici proizvela je dve vrste pomoćnih glagola: a) pomoćne glagole za vreme koji mogu imati samo jedno gramatičko vreme i b) nepomoćne glagole koji mogu imati bilo koji oblik za vreme. Upotreba vremena, vida i načina glavnog glagola zavisi od ovakvog dvostrukog statusa pomoćnog glagola. Analitičke konstrukcije pomoćnog glagola sa glavnim glagolom takođe dozvoljavaju različite vremenske i aspektne oblike u Kirundiju.

Ključne reči: *Kirundi, vreme, aspekt, način, pomoćni glagol, glavni glagol.*

TIME, ASPECTS AND MODES IN CONSTRUCTIONS WITH AUXILIARY VERBS IN KIRUNDI (BANTOU, JD62)

In Bantu languages, an auxiliary verb is accompanied by another verb (conjugated or not), both of which may have the same agreement marker. The aim of this article is to show that in Kirundi language, not all tenses, aspects or moods are possible for all auxiliary verbs and that these can impose restrictions on the use of the tense, aspect and mood of the main verb. The variation in tense, aspect and mood of the auxiliary verb and the main verb in a sentence has produced two classes of auxiliary verbs: a) tense auxiliaries which can have only one grammatical tense and b) non-auxiliary verbs which can have any tense form. The use of tense, aspect and mood of the main verb depends on the double status of the auxiliary. The analytical constructions of the auxiliary verb with the main verb also allow different temporal and aspectual forms in Kirundi.

Key words: *Kirundi, tense, aspect, mood, auxiliary, main verb.*

**FACTA UNIVERSITATIS Series: Linguistics and Literature
would like to acknowledge the expertise of the following reviewers,
which has helped to set the standard of the journal in 2021**

- Dr. **Dimitri Nakassis**, Professor, University of Colorado Boulder, USA
Dr. **Philippa Steele**, Lecturer, University of Cambridge, UK
Dr. **Jean-Marc Vercruyse**, Assistant Professor, University of Artois, France
Dr. **Željka Čelić**, Associate Professor, University of Zagreb, Croatia
Dr. **Sanja Runtić**, Professor, University of Osijek, Croatia
Dr. **Elma Durmišević Cernica**, Assistant Professor, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
Dr. **Amela Ljevo-Ovčina**, Assistant Professor, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
Dr. **Gordan Matas**, Associate Professor, University of Split, Croatia
Dr. **Barbara Vodanović**, Assistant Professor, University of Zadar, Croatia
Dr. **Branka Barčot**, Assistant Professor, University of Zagreb, Croatia
Dr. **Tomislava Bošnjak Botica**, Senior Research Associate, University of Zagreb, Croatia
Dr. **Višnja Višnjevac**, Assistant Professor, University of East Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
Dragana Čarapić, Lecturer, University of Montenegro, Montenegro
Dr. **Sandra Vukasojević**, Lecturer, University of Montenegro, Montenegro
Dr. **Sanela Kovačević Pejaković**, Lecturer, University of Montenegro, Montenegro
Dr. **Marjana Đukić**, Associate Professor, University of Montenegro, Montenegro
Dr. **Žana Knežević**, Lecturer, University "Mediterran", Montenegro
Dr. **Larisa Kasumagić Kafedžić**, Associate Professor, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
Dr. **Ivan Radeljković**, Associate Professor, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
Dr. **Frano Vrančić**, Assistant Professor, University of Zadar, Croatia
Dr. **Dijana Tica**, Associate Professor, University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina
Dr. **Ana M. Andrejević**, Assistant Professor, University of Priština temporarily settled in Kosovska Mitrovica
Dr. **Tatjana Marjanović**, Professor, University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina
Dr. **Sanja Josifović-Elezović**, Associate Professor, University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina
Dr. **Tamara Jevrić**, Assistant Professor, University of Priština temporarily settled in Kosovska Mitrovica
Dr. **Maja Krstić**, Assistant Professor, University of Novi Sad, Serbia
Dr. **Aleksandra Izgarjan**, Professor, University of Novi Sad, Serbia
Dr. **Dragana Popović**, Assistant Professor, University of Novi Sad, Serbia

Dr. **Dragana Ratković**, Principal Research Fellow, Institute for the Serbian Language, SASA, Serbia

Dr. **Vera Ošmjanski**, Lecturer, University of Belgrade, Serbia

Dr. **Tanja Cvetković**, Professor, University of Niš, Serbia

Dr. **Nataša Pavlović**, Lecturer, University of Kragujevac, Serbia

Dr. **Dragana Ilić**, Lecturer, University of Belgrade, Serbia

Dr. **Dragana Filipović**, Lecturer, University of Belgrade, Serbia

Dr. **Dragana Pešić**, Assistant Professor, University of Kragujevac, Serbia

Dr. **Snežana Moretić Mičić**, Assistant Professor, Faculty of Business Economics and Entrepreneurship, Serbia

Dr. **Sofija Mičić Kandijaš**, Professor, University of Belgrade, Serbia

Dr. **Lidija Beko**, Assistant Professor, University of Belgrade, Serbia

Dr. **Adrijana Marčetić**, Professor, University of Belgrade, Serbia

Dr. **Anica Glodović**, Associate Professor, University of Kragujevac, Serbia

Dr. **Željka Janković**, Assistant Professor, University of Belgrade, Serbia

Dr. **Jasna Stojanović**, Professor, University of Belgrade, Serbia

Dr. **Jelica Veljović**, Assistant Professor, University of Kragujevac, Serbia

Dr. **Selena Stanković**, Associate Professor, University of Niš, Serbia

Dr. **Ivana Miljković**, Assistant Professor, University of Niš, Serbia

Dr. **Nermin Vučelj**, Associate Professor, University of Niš, Serbia

Dr. **Katarina Melić**, Professor, University of Kragujevac, Serbia

CIP - Каталогизacija y publikaciji
Nародна библиотека Србије, Београд

80+82

FACTA Universitatis. Series:, Linguistics
and Literature / editor-in-chief Violeta Stojić
. - Vol. 1, no. 1 (1994)- . - Niš : University of
Niš, 1994- (Niš : Atlantis). - 24 cm

Dva puta godišnje. - Drugo izdanje na drugom
medijumu: Facta Universitatis. Series: Linguistics
and Literature (Online) = ISSN 2406-0518
ISSN 0354-4702 = Facta Universitatis. Series:
Linguistics and Literature
COBISS.SR-ID 98733575

