Introduction

« Langue et musique » : deux phénomènes sonores, deux codes de communication humains. Mais qu'est-ce qui les rapproche exactement ? Dans la première contribution de ce quatrième numéro thématique de *Savoirs en Prisme* le phonéticien **Ludovic Ibarrondo** rappelle comment l'appareil vocal humain façonne, tel un instrument de musique, la production et la composition du son en matière de hauteur, d'intensité, de timbre et de durée. Si ces caractéristiques sonores de la langue fonctionnent comme des repères de l'accès au sens, elles présentent en outre une dimension symbolique de par leur pouvoir évocateur. Chaque langue donnée présentant une empreinte sonore et rythmique spécifique, l'être humain est donc amené à adopter la double posture d'auditeur et de musicien dans les contextes de l'acquisition de la langue maternelle et de l'apprentissage des langues étrangères. La frontière ténue entre langue et musique semble par ailleurs s'évaporer dans la voix chantée et les langues sifflées et tambourinées. S'il n'existe pas de doute que langue et musique sont deux codes de communication fondamentalement différents quant à leur nature symbolique, ils partagent cependant une grande force illocutoire et perlocutoire, notamment la capacité de susciter des émotions par la seule beauté de la forme de leur « message ». Dans le deuxième article, la linguiste **Emilia Hilgert** propose justement une réflexion sur le rapport entre musicalité et expressivité dans le langage. Après avoir montré que le qualificatif de « langue musicale » tel qu'il est utilisé dans le langage courant ne correspond à aucune réalité linguistique en sciences du langage, elle précise que cette dénomination est néanmoins utilisée métaphoriquement pour discuter soit de la perception d'une langue inconnue soit des faits rythmiques ou phonétiques-prosodiques en langue naturelle. En se focalisant sur cette dernière interprétation, elle montre à partir d'une étude comparative minutieuse des théories de Charles Bally et de Roman Jakobson que les fonctions expressive et poétique de Jakobson se retrouvent dans ce que Bally avait nommé expressivité et que l'approche fonctionnelle du premier auteur n'est pas radicalement différente de l'approche linguistique, plus riche, du second.

Que les jeux phoniques puissent être la visée de l'acte de communication s'observe de façon particulièrement claire dans le cas des poèmes « sans sens » ou encore des chansons en langues inexistantes (*glossolalia*). Se pose alors la question de savoir en quoi consiste exactement cette musicalité *sui generis* de la langue. Est-il possible d'en définir les caractéristiques prosodiques (rythme, accentuation, intonations) et structurales (échos, résonances, retours) ? Ces caractéristiques sont-elles universelles ou peut-on déceler des différences pour des langues à accent tonique de mots ou de groupe ou encore à accent de hauteur (langues tonales) ? Quoi qu'il en soit, le pouvoir suggestif des sons et des mots est indéniable, comme dans le cas des onomatopées par exemple. Car l'onomatopée est bien ce lieu dans la langue où s'enclenche un rapport direct au musical, où la sonorité du mot *in se* renvoie directement à l'objet désigné et signifié par ce mot, qui lui-même est intrinsèquement lié à une réalité sonore ou musicale. L'article de **Matthieu Cailliez** montre très clairement comment circulent les répétitions de mots et d'onomatopées, des *opere buffe* de Rossini et de l'opéra italien – véritables modèles du genre – aux opéras-comiques français en passant par les répertoires allemands de *Singspiele* et de *komische Opern* de la première moitié du XIX^{e} siècle, phénomène qui sera amplifié en Europe dans la seconde moitié du siècle avec les opérettes d'Offenbach et de ses contemporains. L'auteur s'inspire de la théorie du rire de Bergson (*Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900) pour rattacher l'utilisation de l'onomatopée et de la répétition de mots à l'idée de « mécanique » musicale qui permet de provoquer le rire dans les

ouvrages lyriques étudiés (« la répétition de mots transforme de manière burlesque le ou les chanteurs en automates musicaux au vocabulaire monosyllabique »).

Par sa nature poétique, la littérature offre sans doute l'illustration la plus claire de l'association intrinsèque entre langue et musique. Ainsi, **Hélène Barthelmebs** étudie comment deux auteures suisses romandes, Anne-Lise Grobéty et Alice Rivaz, ont développé chacune à sa façon des écritures « empreintes d'une grande musicalité ». Les œuvres romanesques de ces deux auteures se caractérisent d'une part par la présence de la musique en tant que *topos* et manifestent d'autre part une poétique intermédiatique entre littérature écrite et sonorités musicales qui en vient à hybrider les deux arts afin de permettre un accès plus direct aux émotions exprimées par la langue. Mais ce genre de recherche intermédiatique peut parfaitement dépasser le niveau individuel et constituer un programme linguistico-littéraire au niveau d'une nation comme le Brésil. C'est la perspective proposée par **Pedro Fragelli** dans sa contribution sur la technique du « vers harmonique » dans *São Paulo hallucinée* de Mário de Andrade. Dans ce recueil de poèmes, qui constitue l'ouvrage inaugural du modernisme brésilien, Mário de Andrade se propose d'élaborer une « langue brésilienne » qui permette de représenter de manière authentique les spécificités sociales et culturelles de la société brésilienne du début du XX^{e} siècle. Au vu des antagonismes irréductibles qui caractérisaient le pays à cette époque, le poète en vient à proposer une solution esthétique extrême : celle de pousser la parole à ses limites jusqu'à l'abolir au seuil de la musique. Étudiant un contexte d'écriture hybride plus récent, **Daniel S. Larangé** propose d'explorer l'écriture-jazzy des écrivains afropéens Léonora Miano, Koffi Kwahulé et Georges Yémy, qui s'opposent à la mondialisation homogénéisante et revendiquent le droit humain à la différence et à la différenciation en composant des rhapsodies manifestant la culture suburbaine de la Cité. Inspirée par le modèle afro-américain, cette nouvelle écriture « jazzée » cherche à exprimer la complexité de l'adaptation de l'être-collectif d'origine africaine à la société individualiste occidentale en tentant de concilier les traditions orales avec la modernité numérique. Pour développer cette écriture littéraire « jazzée », les auteurs renouent avec les traditions africaines de la palabre et s'inspirent de la tradition musicale foncièrement hybride du jazz.

Ce potentiel musical de la langue ressort encore plus clairement lors de l'interprétation ou de la concrétisation sonore du texte, c'est-à-dire de son « oralisation », que cela soit sous une forme chantée ou récitée. Là aussi la question s'impose de savoir dans quelle mesure la « perception musicale » de ce travail sur la voix est appréhendée différemment selon la sphère géographique considérée, la culture, l'époque, le genre littéraire en question, etc. Ainsi, **Séverine Delahay-Grélois** met en évidence le rapport étroit qui existait entre musique et poésie à la Renaissance espagnole, quand les deux disciplines étaient pensées et pratiquées ensemble, comme les deux volets d'un seul art dont le modèle unique était le chant d'Orphée, tel qu'il est défini dans le programme poétique de Garcilaso de la Vega. À partir d'une lecture attentive du livre V de *De musica libri septem* (1577) de Francisco de Salinas, l'auteure montre comment un assemblage incorrect de pieds était considéré comme une « dissonance » (préparant la performance musicale) et comment les poètes de l'époque employaient ces « dissonances » rythmiques pour expliquer des idées précises de façon identique à l'utilisation de « dissonances harmoniques » par les madrigalistes. En conséquence, l'auteure rappelle qu'il convient d'éviter les analyses anachroniques suscitées par l'illusion d'éternité créée par le contact avec les textes du passé à travers des éditions imprimées modernes, qui ne permettent pas de reconstituer leur pendant musical devenu inaudible pour nous qui lisons la poésie par les yeux seulement au lieu de la prononcer. En effet, le rapport entre lyrisme, harmonie et « dissonance » a connu toute une évolution diachronique. De fait, la contribution de **Sandra Glatigny** s'intéresse à

la façon dont langue et musique entrent dans un conflit intersémiotique à la fin du romantisme. Mais la poétique de la discordance sémiotique n'entrave pas l'échange entre langue et musique dans la littérature lyrique. Au contraire, la concurrence entre les deux arts nourrit le caractère transgénérique du lyrisme de façon à renouveler le genre et à assurer « la transmission émotionnelle dans un geste d'hybridation critique sans cesse réitéré ».

Cependant, la rencontre des deux codes dans l'élaboration poético-musicale n'engendre pas que des opportunités, mais pose aussi certains problèmes. Ainsi, par exemple, **Damien Bonnec** prend-il en compte la forme poétique pour tenter de montrer comment elle peut dicter les choix structurels du compositeur, y compris dans des répertoires musicaux non vocaux, c'est-à-dire qui ne s'appuient pas directement sur un texte littéraire ou poétique préexistant – et c'est justement là l'un des principaux intérêts de cet article. Il étudie plus particulièrement l'inclusion formelle comme procédé de fragmentation chez Mallarmé, pratique de l'incise qui vise à interrompre la logique syntaxique, à déconstruire et à disloquer le discours (« labyrinthe syntaxique » qui participe de la formalisation du poème à grande échelle). Il est également fait allusion à l'importance de la mise en forme typographique sur la page blanche. C'est chez Pierre Boulez que Bonnec étudie l'impact formel mallarméen sur la structuration de ses compositions musicales, Boulez parlant lui-même de « dialectique de la rupture et de la discontinuité ». L'inclusion formelle est en effet une composante majeure de son processus compositionnel qu'il nomme encore « tresse » et qu'il entend comme une sorte de forme mosaïque. C'est de cette incise que découlera d'ailleurs sa conception de l'œuvre ouverte. Dans la dernière partie de son article, l'auteur resitue cette inclusion formelle boulézienne héritée de Mallarmé dans un contexte historique plus large qui fait autant référence aux pratiques médiévales du trope qu'aux derniers quatuors de Beethoven. Il nuance enfin cet héritage mallarméen en le passant par le prisme de Debussy, lui-même passant par le prisme de Stravinsky, plus particulièrement via l'hommage que le Russe rend au Français dans les *Symphonies d'intruments à vent* de 1920 (filiation indirecte qu'il convient de prendre en compte pour expliquer par exemple la « conduite tressée du discours » du *Marteau sans maître*). Ce rapport fructueux mais délicat à traiter entre langue et musique a d'ailleurs donné lieu, notamment dans le domaine de l'opéra, à de nombreux débats et querelles, tant artistiques qu'esthétiques et philosophiques, autour de la fameuse question « *prima la musica, dopo le parole* ». S'ouvrent alors différentes formes d'hybridité et d'hybridation esthétique. Un premier procédé intéressant consiste en la mise-en-musique d'un texte. Certains genres musicaux s'appuient ainsi sur des textes littéraires, appartenant à la sphère savante (motet, madrigal, chanson polyphonique, opéra, opéra-comique, *Lied*, mélodie, mélodrame, etc.) ou populaire (chanson, rap, slam, etc.). Mais que se passe-t-il précisément lors du passage, par exemple, de la langue « littéraire » d'un roman à la langue « pré-musicale » dans le livret d'opéra ? Le compositeur peut opter pour la recherche d'une adéquation maximale entre le texte original et sa propre création, mais il peut également, au contraire, prendre ses distances et aller à l'encontre du rythme textuel et de son accentuation originale. Un deuxième procédé fréquent est la mise-en-texte d'une musique (par exemple le cas de chansons écrites sur un standard de jazz ou sur une mélodie préexistante), mais il existe aussi des formes artistiques où l'association texte-musique est réalisée par une seule et même personne. Comment peut-on évaluer la réussite de ces tentatives de création hybride ? S'agit-il d'une véritable collaboration ou le travail sur la langue et sur la musique sont-ils finalement difficilement conciliables ? **Desirée García Gil** s'attache ainsi à retracer le processus d'adaptation de l'anthologie poétique en vers libres (c'est-à-dire, dans ce contexte précis, une langue « libre de tout artifice » et accessible à tout un chacun dans la société, quelle que soit son origine socio-culturelle) de l'américain Edgar Lee Masters – *Spoon River*

(1915) –, de l'anglais à l'italien, en se focalisant sur le travail réalisé par l'auteur et chanteur Fabrizio De André dans les neuf chansons de son album *Non al denaro non all'amore né al cielo* de 1971. García Gil se propose d'étudier les mécanismes de traduction italienne de la femme de lettres et traductrice Fernanda Pivano (1917-2009) chez l'éditeur Einaudi en 1943, encouragée et aidée par Cesare Pavese qui connaissait l'*Anthologie de Spoon River* depuis 1930 grâce à son ami italo-américain Antonio Chiuminatto, puis les procédés de composition mis en œuvre par De André pour musicaliser ces textes. Après avoir brièvement resitué le texte original et sa réception critique aux États-Unis, dans le monde littéraire en général et poétique en particulier, l'auteure retrace l'histoire de la pénétration de l'œuvre américaine en Italie grâce à la traduction de Pivano. Dans une troisième partie, García Gil montre comment Fabrizio De André s'empare de l'univers de Masters et tente d'en rendre compte à sa manière, en écrivant texte et musique, en restant cependant au plus proche de l'esprit poétique de Masters dans un véritable processus de traduction intersémiotique. De André ne se contente jamais de prendre appui sur les poèmes de Masters ou de s'en servir comme un simple prétexte à ses chansons. Sont notamment évoqués les problèmes de l'adaptation des vers libres aux patrons généralement plus calibrés en usage dans le genre de la chanson à texte. D'où le respect avant tout, chez l'auteur-compositeur-chanteur, de la trame narrative et de l'argument ainsi que du contenu sémantique. L'auteure de l'article montre comment l'on passe de l'original de Masters, à la traduction de Pivano et à l'adaptation (« recréation libre ») de Fabrizio De André. Enfin, une dernière partie s'attache à rendre compte plus précisément des relations texte-musique.

Cette musicalité peut en outre être mise à profit comme moyen mnémotechnique, par exemple lors de la transmission du patrimoine oral (poésie médiévale, littérature orale, chansons populaires, *etc.*). **Thu Thuy Bui-Aurenche** s'intéresse à la comptine vietnamienne qui initie l'enfant à la tradition orale en suscitant chez lui un plaisir auditif par un jeu sonore complexe exploitant la musicalité intrinsèque de cette langue tonale. Représentant l'identité sociale et la mémoire collective vietnamienne, elle contribue à la création des liens familiaux tout en suscitant l'éveil linguistique, socioculturel et musical de l'enfant. En effet, que la comptine soit récitée ou chantée, l'enfant en retient le son et le rythme avant les mots. Cette mémorisation est facilitée par la gestuelle qui l'accompagne, mais surtout par le jeu de reprises pures ou polyptotiques qui la caractérisent. En outre, on observe un lien très étroit entre les mots vietnamiens et les notes musicales, puisque le mot portant le ton aigu est généralement positionné plus haut sur la portée de musique que le mot portant le ton grave. À partir de l'analyse des jeux de rimes et de tons, du contrepoint et de l'harmonie, deux catégories de comptines peuvent être distinguées : d'une part, les devinettes et formulettes pour lesquelles l'on observe la superposition des lignes mélodiques indépendantes à dimension plutôt horizontale et de l'autre, les chants enfantins et les berceuses qui se caractérisent par la superposition des tons plains-obliques, réunis par des accords stricts à dimension plutôt verticale.

Si un texte ou une mélodie est « transmise » d'une sphère culturelle à une autre, ou d'un territoire linguistique à un autre, ils peuvent également faire l'objet de traductions ou d'adaptations, entreprises dont il sera utile d'étudier les enjeux et implications notamment dans le cas d'une œuvre originale hybride (opéra, *Lied*, chanson, etc.). Dans quelle mesure est-il possible et souhaitable de respecter l'accentuation et le rythme ou encore de conserver les figuralismes voulus par le compositeur dans la langue de départ ? **Julio de Los Reyes Lozano** se propose de soulever quelques aspects de cette question à partir de l'analyse des traductions espagnole, française et italienne de la chanson *Let it Go*, extrait du dessin animé Disney *La Reine des Neiges* (2013). Le choix du cinéma

d'animation se justifie par le fait que contrairement aux films de prise de vue réelle où les chansons sont généralement sous-titrées, le cinéma d'animation requiert un doublage, puisque le public visé n'a souvent pas encore développé la compétence de lecture. La superposition des différents codes sémiotiques (langue, musique, image) contraint les traducteurs de faire des choix et d'adopter une stratégie globale flexible mais cohérente. Dans l'élaboration de paroles « chantables », il est en principe impossible de maintenir la métrique, le rythme et la rime de la version originale tout en respectant également les conventions du doublage. Ainsi, dans la version espagnole de *Let it go*, l'adaptateur donne une certaine priorité à la fidélité du message original, ce qui mène à l'emploi de traductions littérales et de structures syntaxiques forcées. Pour sa part, la version italienne privilégie le respect de la synchronie entre image et son au détriment de la cohérence textuelle. Enfin, la version française s'adapte à la musique tout en créant un texte stylistiquement poétique en recourant à des tournures littéraires et à des rimes parfaites, ce qui compromet inévitablement la synchronie phonétique. De son côté, **Isabelle Porto San Martin** replace tout d'abord la problématique des rapports de la langue et de la musique et de la traduction de chacune des deux expressions artistiques dans le contexte plus large de l'identité culturelle et de l'altérité. Le passage d'une langue à une autre – mais également d'une sphère culturelle à une autre – est une pratique très courante sur les scènes lyriques au XIX^e^ siècle. L'auteure prend l'exemple de l'Opéra-Comique, à Paris, qui refuse la traduction des livrets étrangers, et celui du *Teatro del Circo* de Madrid qui lui, au contraire, refuse toute partition étrangère si elle n'est pas traduite dans la langue nationale. S'ensuit donc un inévitable travail de réécriture du livret pour être en mesure de l'adapter au public des différentes institutions, de l'adapter aux spécificités culturelles nationales afin de consolider l'identité de la nation. Ainsi, la *zarzuela Catalina* de Joaquín Gaztambide sur un livret de Luis Olona, représentée pour la première fois à Madrid le 23 octobre 1854, n'est autre qu'une adaptation (« refonte », « réécriture ») de *L'Étoile du Nord* de Giacomo Meyerbeer, opéra-comique sur un livret d'Eugène Scribe créé à Paris sur la scène éponyme le 16 février de la même année, elle-même adaptée du *Camp de Silésie* (*Das Feldlagen in Schlesien*) du même Meyerbeer, créé en Allemagne en 1844. Comment circulent et se fixent donc les identités nationales sur un support artistique commun, notamment à travers les traductions et réécritures du livret ? De manière plus générale, il existe un lien de parenté esthétique très étroit entre les *zarzuelas* représentées au XIX^e^ siècle au *Teatro del Circo* et le genre de l'opéra-comique français (registre comique du livret, alternance de parlé et de chanté, *etc.*). L'auteure se propose d'étudier les transferts d'un genre à l'autre au milieu du XIX^e^ siècle et, plus particulièrement, la métamorphose (« transformation », « re-création »), tant littéraire que musicale, qui conduit de *L'Étoile du Nord* à *Catalina*. C'est sensiblement dans le même registre que s'inscrit l'article de **Juri Giannini**, en déplaçant cependant son objet d'étude vers la sphère culturelle austro-germanique. Une première partie fait un rapide point sur les prémisses théoriques et méthodologiques de la traduction des opéras, selon l'angle de la mémoire et de l'intertextualité et passe en revue les différentes approches qui ont été proposées dans l'histoire de la traduction d'opéra. L'auteur souhaite montrer que le processus de traduction des livrets d'opéra peut appartenir à la catégorie de la « mémoire culturelle », telle que l'ont introduite Jan et Aleida Assmann dans les *cultural studies*, et de l'« intertextualité », telle qu'elle a été théorisée en littérature par Gérard Genette. Giannini plaide donc pour une approche méthodologique interdisciplinaire du transfert culturel. À titre d'exemple et d'application des méthodes d'analyse qui viennent d'être présentées, l'auteur se propose d'étudier et de comparer des traductions en langue allemande (de Hermann Levi, Joachim Herz, Georg Schünemann, Siegfried Anheisser, etc.) des livrets d'opéras nés de la collaboration de Mozart et de son librettiste Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*

et *Così fan tutte*), et plus particulièrement, dans le cadre de cet article, de leurs *arie* les plus connues. Il traite des traductions allemandes nées durant et après le nazisme afin de diffuser l'idée de la germanicité de Mozart – l'ouvrage de Siegfried Anheisser, fidèle au régime nazi, est à ce titre révélateur : *Für den deutschen Mozart* (1938) – ou encore pour évacuer les références juives issues de précédentes traductions. Giannini étudie les relations intertextuelles qu'il replace dans la tradition des traductions allemandes des opéras mozartiens initialement composés sur un texte italien. Il évoque également le cas de nouvelles traductions qui ne semblent toujours pas satisfaisantes mais qui se doivent de conserver des citations populaires désormais inscrites – intrinsèquement – dans la « mémoire culturelle collective ». Recourir, dans une traduction, à la mémoire et à l'intertextualité ouvre ainsi des perspectives essentielles pour une analyse interdisciplinaire des livrets d'opéra. L'article de **Laura Santana** s'attache à étudier le cas particulier de *Carmen* de Bizet créé à Paris, à l'Opéra-Comique, en 1875. Si plusieurs traductions font très rapidement connaître l'œuvre dans le monde entier, il faut en revanche attendre 1887 pour que l'œuvre de Bizet soit traduite en espagnol, tout d'abord par Rafael María Liern pour le *Teatro de la Zarzuela* de Madrid. Après avoir été donnée au *Teatro Real* dans la traduction italienne de Achille de Lauzières, Patricio Eduardo de Bray propose une nouvelle traduction espagnole en 1890 pour le *Teatro Circo Alegría* de Barcelone. L'auteure mène ainsi une étude comparative entre les deux versions de *Carmen* traduites en espagnol en se plaçant d'un point de vue musical (et pas uniquement linguistique ou littéraire). Elle s'attache notamment à la « traduction rythmique » qu'elle décline en prenant en compte le problème de la traduction du « e » muet français, de la rime, du nombre de syllabes, de l'accentuation et de la relation de celle-ci avec le rythme prosodique. Enfin, une dernière partie se propose d'analyser rapidement la répercussion de tout ce processus sur la ligne de chant, c'est-à-dire d'analyser les correspondances entre les hauteurs (notes de musique) et les voyelles et consonnes qu'elles portent pour être en mesure de savoir si les traducteurs facilitent finalement la diction des chanteurs, leur articulation (soumise à des impératifs techniques d'émission vocale) afin d'assurer la meilleure intelligibilité possible du texte chanté. Enfin, **Sylvie Douche** s'inscrit dans une approche quelque peu similaire mais son objet d'étude se porte sur les traductions anglaises d'un choix de mélodies françaises appartenant au *Catalog of Vocal Music* (1913) des éditions américaines Ditson. L'analyse de ce document permet ainsi de sonder les mélodies françaises les plus en vogue et les plus diffusées outre-Atlantique à cette époque. L'auteure souligne ensuite le rôle du traducteur, « surtout au regard des miniatures que sont les mélodies dans lesquelles il lui revient de transmettre un contenu sémantique, mais également un statut poétique ». Douche passe tout d'abord en revue, de nombreux exemples précis venant à l'appui de son argumentation, tout ce qui relève de la traduction littérale (qu'elle désigne encore sous les expressions « mot-à-mot », « correspondances exactes » ou « parfaites concordances »). Elle s'interroge sur le respect ou la perte du sens en fonction des « écarts » opérés par les traducteurs. Dans l'analyse du travail d'adaptation du traducteur, l'auteure prend notamment en compte le traitement du [e] atone, cette désinence typiquement française, le travail sur tous les éléments qui portent déjà, au sein même du mot ou du vers, une dimension intrinsèquement musicale (rimes, anaphores, *etc.*). Selon Sylvie Douche, « il ne s'agit pas de faire de réelles symétries dans l'acte de traduire, mais de favoriser la proximité ou la connexité d'espaces poétiques, conscients du lien unissant langue maternelle et poésie. » S'ensuit une réflexion sur le rythme respiratoire et accentuel.

Ainsi, ce sont bien ces regards croisés de littéraires, de linguistes, d'historiens, de musicologues, de phonéticiens ou encore d'ethnologues, mais aussi ces regards croisés de chercheurs de nationalités et de sphères culturelles différentes, qui constituent toute la richesse de ce numéro

thématique qui propose de réunir l'ensemble de ces spécialistes autour d'une seule et même question, celle des rapports entre langue et musique. C'est en se mêlant, en résonnant entre elles, en se faisant écho, que toutes ces disciplines – chacune avec sa terminologie et ses outils spécifiques, avec son approche méthodologique particulière – apportent leur pierre à l'édifice dans l'appréhension d'une vaste question qui a déjà fait couler beaucoup d'encre (et qui n'a pas fini d'en faire couler…). Mais c'est précisément ce type d'enjeu intellectuel qui permet d'œuvrer en faveur d'une bénéfique transdisciplinarité permettant de sonder toute la complexité qui surgit d'une telle thématique et, par là même, d'avancer dans son questionnement, de la façon la plus nuancée et la plus précise possible. L'interdisciplinarité de ce numéro thématique se voudrait ainsi une première étape dans cette voie transdisciplinaire d'ouverture à l'enrichissante et stimulante complexité du monde. N'en déplaise aux obscurantistes de tous bords de notre début de XXI[e] siècle.

Auteurs

Stéphan Etcharry
Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 2616 CERHiC
stephan.etcharry@univ-reims.fr
Machteld Meulleman
Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 4299 CIRLEP
machteld.meulleman@univ-reims.fr