

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI
FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

ÉCRITURE. RÉÉCRITURE.
PALIMPSESTE. TRADUCTION

Volume 1 / Numéro 26 / 2019

Editura Universității din Pitești
Noiembrie
2019

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustățea, Université de Pitești, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Pitești, Roumanie

Rédacteur-en-chef adjoint

Silvia-Adriana Apostol, Université de Pitești, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Pitești, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Pitești, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Pitești, Roumanie

Secrétaires de rédaction

Marina-Iuliana Ivan, Université de Pitești, Roumanie

Ana-Maria Nicolescu, Université de Pitești, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universității din Pitești

Bun de tipar: 20 noiembrie 2019

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUICHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironne, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil

François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

ÉCRITURE. RÉÉCRITURE. PALIMPSESTE. TRADUCTION

Études	
Olfa ABROUGUI	7
<i>La mort de Laure de Petrarque et sa reécriture dans le Songe de Du Bellay</i>	
Mohammed AZZAOU	20
<i>Adaptation et réécriture. Impact sur l'énonciation et la focalisation</i>	
Loïc BOURDEAU	36
<i>L'écriture comme impératif et autofiction mythologique dans Prague de Maude Veilleux et la Minotaure de Mariève Maréchale</i>	
Bolgdan CIOABĂ	57
<i>Quelques considérations sur la traduction du texte dramatique</i>	
Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ	71
<i>La question des normes traductives et la littérature de jeunesse : (re)traduire Poil de Carotte</i>	
Spomenka DELIBAŠIĆ	94
<i>Arcane 17 – un tissu palimpseste</i>	
Joseph Bernard DZENE EDZEGUE	108
<i>Octave Mirbeau, l'inclassable : critique du triptyque « Famille – École – Église »</i>	
Diana-Adriana LEFTER	121
<i>Une réécriture néoromantique de Don Juan. Le Don Juan d'Edmond Rostand, une marionette ?</i>	
Moussa SAMBA	135
<i>Poésie et palimpseste chez Senghor</i>	
Antigone SAMIOU	153
<i>Passion et société dans l'œuvre de Balzac; la poétique du corps dans le personnage de Vautrin</i>	
Moulay Youssef SOUSSOU	178
<i>La confluence des arts : étude génétique d'Herodias de Flaubert</i>	
Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM	141
<i>Gabriel Garcia Marquez: de la réécriture à la célébrité</i>	
Comptes-rendus	
Diana-Adriana LEFTER	203
<i>Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIXe siècle : une rhétorique de la (dé)construction ?, de Silvia-Adriana Apostol</i>	
Diana-Adriana LEFTER	207
<i>Traducerea textului dramatic. O abordare cognitivă (La traduction du texte dramatique. Une approche cognitive), de Cătălina Iliescu-Gheorghiu</i>	

**LA MORT DE LAURE DE PETRARQUE ET SA
REECRITURE DANS LE SONGE DE DU BELLAY**

**THE DEATH OF LAURE OF PETRARCH AND ITS
REWRITING IN THE SONGE OF DU BELLAY**

**LA MORTE DI LAURA DI PETRARCA E LA SUA
RISCRITTURA NEL SONGE DI DU BELLAY**

Oifa ABROUGUI¹

Résumé

Élaboré sur le modèle de Pétrarque, le Songe de Du Bellay imite les visions du Chansonnier, sans en être une simple reproduction. Le poète français reprend le motif de « la mort de Laure », qu'il réécrit et parodie. Bien qu'il soit codifié suivant le modèle original et qu'il adopte le même style, son recueil poétique se distingue nettement du Chansonnier de Pétrarque, car il s'investit d'un nouveau message. Détourné de son thème original, qui consistait à relater la mort de la femme aimée, le motif pétrarquien est réécrit pour dire la mort d'une cité. Parodie ou encore « investissement extra ou paralittéraire », comme dirait Gérard Genette, cette réécriture tend à en transformer les référents, en permettant au poète français de se démarquer du modèle italien.

Mots-clés : Du Bellay, Pétrarque, Laure, Rome, réécriture

Abstract

Elaborated according to the Petrarch model, the Songe of Du Bellay imitates the visions of the Chansonnier in a way that does not make of it a simple reproduction. The French poet retakes the motif of the « death of Laure », which he rewrites and parodies. Although it is codified according to the original model and it adopts the same style, his poetic collection clearly stands out from the Chansonnier of Petrarch because it is infused with a new message. Diverted from its original theme which consisted of narrating the death of the beloved woman, the Petrarchan motif is rewritten to narrate the death of a city. A parody or « an extra or para-literary investment » as Gerard Genette said, this rewriting aims to transform references, by allowing the French poet to stand out from the Italian model.

Keywords : Du Bellay, Petrarch, Laure, Rome, rewriting

¹ abrouguiolfa@gmail.com ; Université de Tunis I. EA. 174. « Formes et Idées de la Renaissance aux Lumières », Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Riassunto

Elaborato sul modello di Petrarca, il *Songe de Du Bellay* imita le visioni del *Canzoniere*, senza esserne una semplice riproduzione. Il poeta francese riprende il motivo della « morte di Laura », che riscrive e parodia. Benché sia codificato secondo il modello originale e abbia adottato lo stesso stile, la sua opera poetica si distingue nettamente dal *Canzoniere* di Petrarca, perché si investe di un nuovo messaggio. Deviato dal suo tema originale, che consiste nel raccontare la morte della donna amata, il motivo petrarcio è riscritto per dire la morte di una città. Parodia o « investimento extra o paralitterario », come direbbe Gérard Genette, questa riscrittura tende a trasformare i riferimenti, permettendo al poeta francese di distinguersi dal modello italiano.

Parole chiavi : Du Bellay, Petrarca, Laura, Roma, riscrittura

Dans l'enthousiasme de l'émulation qui a accompagné la Renaissance des lettres françaises sous l'influence de celles de l'Italie, il était indispensable pour les auteurs français de puiser aux sources anciennes de quoi aiguïser leur verve créatrice et fonder à leur tour une littérature nationale. Au XVI^e siècle, on n'écrit pas *ex nihilo* ; cela est inconcevable dans une époque où le paysage culturel regorge de modèles littéraires latins et italiens qu'on se plaisait à lire, à traduire et à imiter. D'ailleurs, les frontières semblent indistinctes entre inspiration, imitation et traduction. Pour les poètes de la Pléiade, fidèles « aux lois du comme », la création se constitue alors d'emprunts, de citations, d'allusions, de clins d'œil, de pastiche, de parodie et de récréation. Dans leurs œuvres poétiques, ils n'hésitent pas à convoquer l'héritage littéraire de la Péninsule avec lequel ils cherchent à dialoguer, en entrant dans une généalogie, celle de l'histoire littéraire. Aussi imitent-ils Dante, Boccace, l'Arioste ou encore Pétrarque. Toute œuvre littéraire de l'époque se trouve par conséquent en relation explicite ou implicite avec d'autres textes, ce qui soulève la question de sa transtextualité².

Il en est ainsi du *Songe* de Du Bellay. Petit recueil de quinze sonnets, paru en 1558 à la suite des *Antiquités de Rome*, il relate une série de visions inspirées par un ange à un personnage endormi sur les bords du Tibre, et qui trouvent leur origine dans les visions du *Chansonnier* de Pétrarque que ce dernier avait consacré à son amour

² « Tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », Genette, G, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 7.

intemporel : Laure. Les deux recueils s'inscrivent dans la tradition littéraire du rêve initiatique³ considéré en Italie, depuis la fin du XV^e siècle, comme un procédé littéraire à part entière. Sur le plan thématique, alors que les visions du *Chansonnier* déplorent la mort de la femme aimée, celles du *Songe* retracent la mort d'une cité : la Rome antique.

Admirateur inconditionnel d'auteurs latins et italiens, Du Bellay ne peut pas faire table rase de ses lectures⁴ dont les réminiscences refont justement surface au cours de son processus scriptural. Ses sonnets entretiennent une relation hypertextuelle⁵ avec les textes de ses prédécesseurs et notamment avec ceux de Pétrarque. Dans le *Songe*, il choisit de réécrire l'intertexte pétrarquien, sans doute le plus connu : la mort de Laure. Dans *réécrire*, il y a *écrire* de nouveau, il y a *redire*, mais est-ce pour autant reproduire le même sujet, le même message ?

Certes, l'hypotexte⁶ enveloppe l'hypertexte et le suit de près, mais ce dernier finit par dévier de la trajectoire initiale ; le poète français le détourne afin de créer un objet poétique nouveau. Ayant comme point de départ l'imitation du modèle, Du Bellay aspire toutefois à le dépasser, tout en le réécrivant, c'est-à-dire en le transformant et en l'enrichissant.

Le XVI^e siècle français a été marqué par une surabondance culturelle italianisante qui a atteint un excès fulgurant dans les productions littéraires, que le modèle italien a longtemps séduit par son raffinement et par la beauté de son style⁷. L'art de

³ *Le Songe* « devait son prestige à l'autorité de Dante, à l'envahissement de la littérature néo-platonicienne et hermétique qui, du *Songe* de Scipion au *Pimandre* n'a guère eu d'autre cadre. », Chastel, A, cité par Gadoffre, G., *Du Bellay et le sacré*, Gallimard, Paris, 1978, p. 154.

⁴ On peut parler ici d'une sédimentation du souvenir littéraire, voir notre étude, *Du Bellay et la poésie de la Ville, Rome n'est plus Rome...*, l'Harmattan, Paris, 2013.

⁵ Genette, G : « L'hypertextualité : j'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) », *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 13.

⁶ On appellera hypertexte le texte du poète français et hypotexte le texte original du poète italien.

⁷ Voir Balsamo, J, *Les Rencontres des muses : italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Slatkine, Genève, 1992.

pétrarquiser¹ était alors très en vogue. Mais à partir des années 1550, advient une lassitude du pétrarquisme² que l'on commence à critiquer en tant que rhétorique creuse d'un discours galant, de plus en plus artificiel, et qui privilégie la forme au détriment de la pensée. Qui plus est, à force d'être imité et emprunté, il s'épuise et devient insuffisant pour leurs aspirations à la réalisation d'une littérature nationale, suscitant en même temps une déferlante de parodies. C'est désormais en termes de rivalité et de dépassement qu'ils appréhenderont le modèle italien³.

Dans ses visions, Pétrarque annonce sur le mode tragique la mort de sa bien-aimée. Du Bellay conserve le procédé fictionnel et la structure générale de ces visions dont il imite le style grave et l'intention symbolique. Il reprend le thème de la mort que son prédécesseur associe à la femme aimée et le transpose au déclin d'une cité. Aussi projette-t-il de « dire autre chose [mais] semblablement »⁴.

Dans le *Chansonnier*, le poète italien préfigure la mort de Laure par six destructions d'êtres et d'objets symboles de la beauté et de la perfection : une biche, un navire, un laurier, un phénix, une fontaine et enfin la Dame. Le *Songe* de Du Bellay est constitué, quant à lui, de quinze visions ; le premier sonnet est une injonction : le Démon apostrophe le poète en l'exhortant à regarder vers les cieux pour voir « comme tout n'est rien que vanité » ; s'ensuivent une série de quatorze visions ou *désastres* – que le poète français calque sur les cinq *désastres* du *Chansonnier* – et ce dans le but de dépeindre l'anéantissement de la cité. Si les cinq visions du poète italien sont

¹ « Le pétrarquisme était un langage qui donnait à comprendre l'amour », *ibidem*, p. 230.

² Dans sa pièce *Contre les Pétrarquistes*, Du Bellay critique l'écriture pétrarquiste qu'il n'hésite pas à tourner en dérision : « J'ay oublié l'art de Petrarquizer / Je veulx d'Amour franchement deviser / Sans vous flatter, et sans me deguizer / [...] Je ry souvent, voiant pleurer ces fous / Qui mille fois voudroient mourir pour vous / Si vous croyez de leur parler si doux / le parjure artifice / Mais quant à moy, sans feindre ny pleurer / Touchant ce poinct, je vous puis assurer, / Que je veulx sain et dispos demeurer / Pour vous faire service / », *Œuvres Poétiques II*, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Bordas, Paris, 1993, XX, (v. 1-3, 185-191).

³ Balsamo, J. : « Les Italiens avaient égalé les Latins, les Français devaient les dépasser », *Les Rencontres des muses : italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, *op. cit.*, p. 191.

⁴ Genette, G, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 15.

équivalentes et offrent des variations sur un motif unique : la disparition de la femme aimée, les quatorze visions du *Songe* ne sont pas interchangeable et s'articulent selon un ordre progressif. De plus, alors que les visions du poète italien sont claires et accessibles, celles de Du Bellay sont hermétiques. Le lecteur est appelé à décrypter et à décoder un message : la roue de l'histoire tourne et toute cité - quelle que soit sa grandeur - est guettée par la loi fatale de la décadence.

Voyons de près l'articulation des sonnets du recueil français. Les trois premiers (II, III, IV) exposent la perfection puis l'écroulement de trois monuments antiques, édifiés pour la mémoire : un temple, un obélisque et un arc de triomphe. Les trois suivants (V, VI, VII) relatent à travers des emblèmes de Rome la destruction de la cité antique par les invasions barbares : le chêne symbole de la pérennité de l'Empire est mis à bas par des paysans furieux (V) ; la louve, figure emblématique de la puissance impériale et prédatrice de la Rome du Bas-Empire, est abattue par des chasseurs lombards (VI) ; l'aigle après avoir volé très haut s'embrase et se métamorphose en hibou¹ (VII).

Ces trois visions sont étayées et enrichies par des figures allégoriques. Rome paraît sous la forme d'une hydre impériale², ambitieuse à outrance (sonnet VIII), puis d'une statue du Tibre dont les attributs, la palme, le laurier et l'olivier flétrissent (sonnet IX) et enfin d'une nymphe (sonnet X) se lamentant sur son déshonneur et sur les saccages provoqués par les guerres civiles. Ce fléau, qui a succédé aux empereurs sanguinaires « Nerons et Caligules », est illustré dans les cinq derniers sonnets (XI, XII, XIII, XIV, XV).

Dans son recueil, Pétrarque alterne huitains et sixains ; le poète français alterne, quant à lui, alexandrins et décasyllabes, mètres dont la tonalité grave et solennelle lui permet en même temps

¹ Du Bellay adapte le mythe du Phénix à l'aigle. Le hibou qui succède à l'aigle serait le Saint-Empire romain germanique que le poète français tourne en dérision.

² Il s'agit de l'hydre de Lerne. Charles Bené rapproche ce monstre de la bête à sept têtes qui surgit des eaux sous le regard de saint Jean (*Apocalypse*, ch. 132 et 17), voir *Œuvres poétiques II, op. cit.*, p. 283.

d'accentuer l'opposition entre quatrains et tercets¹, qu'il organise systématiquement autour d'ascensions et de chutes :

*Sur la croupe d'un mont je vis une Fabrique
De cent brasses de haut : cent colonnes d'un rond
Toutes de diamant ornaient le brave front :
Et la façon de l'œuvre était à la Dorique.*

*La muraille n'était de marbre ni de brique,
Mais d'un luisant cristal, qui du sommet au fond
Élançait mille rais de son ventre profond
Sur cent degrés dorés du plus fin or d'Afrique.*

*D'or était le lambris, et le sommet encor
Reluisait écaillé de grandes lames d'or :
Le pavé fut de jaspe, et d'émeraude fine.*

*Ô vanité du monde ! un soudain tremblement
Faisant crouler du mont la plus basse racine,
Renversa ce beau lieu depuis le fondement. (S. II)*

Le même schéma se répète d'un sonnet à l'autre, soulignant ainsi l'idée du déclin. Les édifices prestigieux de la cité s'effondrent aux sonnets III, IV et XIV ; l'aigle se précipite au sonnet VII, etc, le Tibre se dégrade avec son laurier flétri au sonnet IX, la nymphe apeurée se lamente au sonnet X ; le navire fait naufrage au sonnet XIII. Si l'on examine de près les motifs que Du Bellay reprend à Pétrarque, on s'aperçoit qu'il leur fait subir une transmotation², c'est-à-dire plusieurs distorsions par rapport à son modèle. La onzième vision du *Songe* reprend celle du phénix dans le *Chansonnier* :

*Dessus un mont une Flamme allumée
A triple pointe ondoyait vers les cieux,
Qui de l'encens d'un cèdre précieux
Parfumait l'air d'une odeur embaumée :*

¹ Généralement, les deux quatrains relatent l'émergence d'un monument prestigieux ou décrivent une ambiance harmonieuse et euphorique, les deux tercets dépeignent l'effondrement de ces monuments et le déclin de cette ambiance.

² Ce terme désigne la transformation que subit un motif donné, au cours de l'imitation. Voir Genette, G, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 101.

*D'un blanc oiseau l'aile bien emplumée
Semblait voler jusqu'au séjour des Dieux,
Et dégoisant un chant mélodieux
Montait au ciel avecques la fumée :*

*De ce beau feu les rayons écartés,
Lançaient partout mille et mille clartés,
Quand le dégoût d'une pluie dorée*

*Le vint éteindre. Ô triste changement
Ce qui sentait si bon premièrement,
Fut corrompu d'une odeur sulfurée. (S. XI)*

Dans la quatrième vision de Pétrarque on peut lire :

*Un étrange phénix, les deux ailes
De pourpre revêtues, et d'or la tête,
Quand je vis en forêt, altier et solitaire,
Je crus voir immortelle forme et céleste
Tout d'abord, et tant qu'au laurier arraché
N'arriva, et à la fontaine engloutie.
Toute chose à sa fin vole :
Car en voyant le feuillage à terre épars,
Le tronc brisé, tarie cette vivante humeur,
Il tourna contre lui son bec,
Comme empli de dédain, et sitôt disparut ;
Et mon cœur de pitié en brûla et d'amour. (v. 48-60)*

La douzième vision du *Songe* reprend le motif de la fontaine du *Chansonnier* :

*Je vis sourdre d'un roc une vive Fontaine,
Claire comme cristal aux rayons du Soleil,
Et jaunissant au fond d'un sablon tout pareil
A celui que Pactol' roule parmi la plaine.*

*Là semblait que nature et l'art eussent pris peine
D'assembler en un lieu tous les plaisirs de l'œil :
Et là s'oyait un bruit incitant au sommeil,
De cent accords plus doux que ceux d'une Sirène.*

*Les sièges et relais luisaient d'ivoire blanc,
Et cent Nymphes autour se tenaient flanc à flanc,
Quand des monts plus prochains de Faunes une suite*

En effroyables cris sur le lieu s'assembla,

*Qui de ses vilains pieds la belle onde troubla,
Mit les sièges par terre, et les Nymphes en fuite. (S. XII)*

Pétrarque écrit dans la cinquième vision :

*Une claire fontaine en ce même bois
Jaillissait d'un rocher, et ses eaux fraîches, et douces,
Versait en murmurant suavement ;
De ce beau site ombreux et retiré et sombre,
N'approchaient pâtres ni bouviers,
Mais nymphes et muses, sur ses accords chantant ;
Là je m'assis, et quand
Plus de douceur à ce concert prenais
Et à cette vision, je vis s'ouvrir un gouffre
Et en lui engloutir
La fontaine et le site ; encor j'en sens le mal
Et au seul souvenir je demeure effrayé. (v.37-48)*

La treizième vision du *Songe* reprend le motif du navire du *Chansonnier* :

*Plus riche assez que ne se montrait celle
Qui apparut au triste Florentin,
Jetant ma vue au rivage Latin
Je vis de loin surgir une Nacelle :*

*Mais tout soudain la tempête cruelle,
Portant envie à si riche butin,
Vint assaillir d'un Aquilon mutin
La belle Nef des autres la plus belle.*

*Finalement, l'orage impétueux
Fit abîmer d'un gouffre tortueux
La grand'richesse à nulle autre seconde.*

*Je vis sous l'eau perdre le beau trésor,
La belle Nef, et les Nochers encor,
Puis vis la Nef se ressourdre sur l'onde. (S. XIII)*

Observons la deuxième vision du poète italien :

*Alors par haute mer j'aperçus un navire
Haubans de soie et voile d'or,
Tout d'ivoire et d'ébène incrusté,
La mer était tranquille et l'aure était suave*

*Et le ciel tel qu'il est sans nuée qui le voile
Le navire chargé de riches denrées nobles.
Puis soudaine tempête
D'Orient troubla l'air aussi bien que les ondes,
Tant que la nef alla battre contre un récif.
O chagrin accablant !
Bref instant engloutit, peu d'espace recèle,
Cette haute richesse à nulle autre pareille. (v. 13-24).*

Les reprises des motifs pétrarquiens s'effectuent avec des variations très précises. Le traitement du phénix et de la fontaine ne se fait pas de la même façon chez Pétrarque et chez Du Bellay. Le phénix de Pétrarque, désespéré, se perce de son bec à la vue du laurier fané et de la source asséchée. Dans le texte de Du Bellay, le phénix chante, en volant vers le ciel. Dans le texte du poète italien la fontaine est engloutie par un tremblement de terre, celle du *Songe* est polluée par l'irruption de faunes¹. Chargé de trésors², le navire du *Chansonnier* s'abîme dans les flots, celui du *Songe*, refait surface après le naufrage, mais vidé de ses biens précieux. Dans cette image on pourrait lire la perte de l'héritage de la Rome classique ou encore l'échec des travaux de restauration, engagés par les papes depuis la fin du XV^e siècle. Quoi qu'il en soit, ces variations sont le résultat d'un choix délibéré à travers lequel le poète français entend transcender son modèle et le dépasser.

Au-delà de l'altération³ que subissent les motifs originaux de Pétrarque, la veine mélancolique est, quant à elle, maintenue mais sans le sentimentalisme des effusions lyriques propres à Pétrarque. Les visions du *Songe* sont placées sous le signe de Saturne qui préside à un désastre sans cesse recommencé, celui de

¹ Il s'agit d'une représentation mythologique des mœurs scandaleuses que Du Bellay dénonce également dans *Les Regrets*.

² « Les civilisations meurent de trop de raffinement, d'un excès de réalisation, elles meurent d'accumuler et de thésauriser. », Jourde, P, *L'Alcool du silence : sur la décadence*, Honoré Champion, Paris, 1994, p. 66-67.

³ « Du calque à la reprise modifiée, de la traduction à l'imitation libre, du souvenir à la re-création, le texte imitant se construit dans la dialectique d'une reproduction / altération, et les modalités de la réécriture pétrarquiste engagent un travail d'appropriation que le poète ne craint pas d'appeler invention. », Mathieu-Castellani, G., citée par Millet, O., *Du Bellay et Pétrarque, autour de l'Olive*, in *Les poètes français et Pétrarque*, études réunies par Balsamo, J., Droz, Genève, 2004, p. 263.

l'histoire d'une cité, voire du monde civilisé qui surgit¹, défile depuis la nuit des temps, jusqu'à parvenir au présent du poète. De Troie à Carthage, en passant par Rome, partout ce sont les mêmes ruines² et les mêmes désenchantements.

Le code pétrarquiste réduit jusque-là à exprimer les soupirs de l'amant³ s'épure⁴ en s'ouvrant à de nouveaux horizons. Le procédé onirique⁵ ne traduit plus le désarroi d'un amant face à la perte de la femme qu'il aime, mais le désarroi d'un poète face à une ville qui décline. Le poète français revisite le sonnet pétrarquien et le réinvente au point de le bouleverser : il en transgresse l'orientation amoureuse initiale, pour en faire une orientation historique, voire politique et foncièrement moralisatrice. En soulignant la fragilité de toute grandeur, il met en garde le roi de France contre les périls de l'orgueil qui précipite la ruine des civilisations.

¹ L'histoire comme « un tourment qui dure », et s'étire jusqu'au présent du locuteur », voir Polizzi, G, *La toile de Pénélope, le Songe de Du Bellay comme anamorphose*, in *Songes et Songeurs* (XIII^e-XVIII^e siècle), sous la direction de Dauvois, N., et Groperrin, J-P., Presses de l'Université de Laval, 2003, p. 90.

² Ce champ de ruines coïncide avec le champ intertextuel, en tant que sédimentation du souvenir littéraire, ou encore palimpsestes. À titre d'exemple, le sonnet d'ouverture reproduit la topique de Pétrarque mais à l'intertexte pétrarquien se trouve sous-jacent un intertexte plus lointain, celui de Virgile. L'incipit du recueil : « C'était alors que le présent des Dieux / Plus doucement s'écoule aux yeux de l'homme, / Faisant noyer dedans l'oubli du somme / Tout le souci du jour laborieux » est une reprise de la formule qui ouvre le rêve d'Énée au livre II de *l'Énéide* : « C'était l'heure où un premier repos commence pour les malheureux mortels et par un don des dieux s'infuse bienheureusement en eux » (v. 268), Les Belles Lettres, texte établi et traduit par Perret, J., 1977. La nuit de l'incendie de sa ville, le Troyen rêva d'Hector venant le sommer de quitter Troie, en emportant les Mânes des ancêtres afin d'aller fonder ailleurs un nouveau royaume. L'intertexte évoquant la figure du héros fondateur confère au *Songe* de Du Bellay une valeur de prophétie. On peut même remonter jusqu'au *Songe de Scipion*, qui annonçait la ruine de Carthage...

³ Voir Balsamo, J., *Les Rencontres des muses : italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, op. cit., p. 194.

⁴ *Ibid*, p. 245.

⁵ Demerson, G., explique que « l'univers cauchemardesque trahit non plus l'angoisse de voir mourir une femme mais l'horreur de savoir morte une ville », voir *Le Songe de Du Bellay et le sens des recueils romains*, in *Le Songe à la Renaissance*, Actes du Colloque International de Cannes, 29-31 mai 1987, Publications de l'Université de Saint-Étienne 1990, p. 170.

L'hypertexte reproduit la fonction mimétique de l'hypotexte, consistant à représenter l'imminence d'un désastre. Du Bellay recourt à une rhétorique de la mimésis, en déployant images allégoriques et métaphores filées à travers des motifs qu'il calque sur le modèle italien, s'efforçant de les transformer et de les enrichir, pour créer une représentation vive de la grandeur et de la décadence d'une cité. C'est ainsi que des tableaux symboliques se succèdent et s'articulent autour d'une mécanique d'anéantissement, pour s'achever fatalement sur un décor de désolation : ruine, assèchement, naufrage et mort. Du Bellay condense les éléments d'une esthétique nouvelle, celle du déclin d'une ville. C'est dans ce sens qu'il subvertit son modèle poétique et le réécrit pour l'adapter à son objectif. Quoi d'ailleurs de plus mimétique que la subversion pour dire la perversion de la Cité éternelle ?

La Rome antique et prestigieuse n'est plus ; à sa place émerge une Rome moderne, viciée par les mœurs de ses papes, ses cardinaux, ses courtisanes, etc. Dire le déclin d'une cité en parodiant et en travestissant un modèle poétique - longtemps adulé et vénéré par les poètes français - est donc le défi de Du Bellay.

La réécriture s'avère finalement un processus qui tend à démystifier le modèle. Est-elle pour autant une dégradation du texte original ? On ne le pense pas car dans cette dégradation « s'exerce une revalorisation paradoxale »¹. En le parodiant, Du Bellay rend implicitement hommage à son modèle². S'il le détourne au point de le déformer, en lui greffant un sens nouveau, c'est pour mieux le dépasser. L'usage qu'il en fait est ce que Gérard Genette qualifie d'« investissement [...] extra ou paralittéraire »³.

En réécrivant la mort de Laure, Du Bellay n'est pas à court d'inspiration ou d'idées⁴. En vérité, il tente de se ranger à la suite de son prédécesseur, qui fait son modèle d'autorité. L'inscription de son discours dans la lignée de Pétrarque est une étape d'un long

¹ L'expression est de Jourde, P., *L'Alcool du silence : sur la décadence*, op. cit., p. 264.

² La parodie est une « rançon de la gloire : plus un texte est connu, plus il est susceptible d'être parodié », Bouillaguet, A., *L'Écriture imitative*, Nathan, Paris, 1996, p. 96.

³ Genette, G., op. cit., p. 25.

⁴ Ce que certains désignent par « une impuissance créatrice », Jourde, P., *L'Alcool du silence : sur la décadence*, op. cit., pp. 66-67

processus, au terme duquel il le dépasse. Aussi parvient-il à se frayer un chemin parmi les divers intertextes qui encombrant son sonnet et à poser sa voix de manière précise et claire, en proclamant un message différent¹ : Rome n'est plus apte à retrouver sa splendeur d'antan ni à renaître², et ceci pourrait être la destinée de toute nation, qui se laisse aveugler par l'orgueil et l'ambition.

Le *Songe* bellayen prend son essor dans la tension entre le semblable et le singulier. S'il tend à se conformer à la tradition pétrarquiste, cela n'en fait pas forcément une œuvre conformiste sémantiquement parlant, puisque le poète français tend à dépasser son modèle, non seulement par l'invention d'un nouvel objet poétique, mais par la subversion de ses motifs.

C'est donc en termes de détournement, de déformation³ et de dépassement que se fait la réécriture de l'intertexte pétrarquien. Cela dit, le texte de Pétrarque et celui de Du Bellay se situent moins dans un rapport conflictuel que dans un rapport dialogique. Tout se passe comme si les deux auteurs ou plutôt Laure et Rome se parlaient. Les effets de détournement sont finalement gommés, car, au fond, l'amertume de Pétrarque coïncide avec celle de Du Bellay et le sort de Rome avec celui de Laure.

Bibliographie

Abrougui, O., *Du Bellay et la poésie de la Ville, Rome n'est plus Rome*, l'Harmattan, Paris, 2013

Balsamo, J., *Les Rencontres des muses : italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Slatkine, Genève, 1992

Bouillaguet, A., *L'Écriture imitative*, Nathan, 1996

¹ « L'imitation n'est plus une simple reproduction, mais bien une production nouvelle : celle d'un autre texte dans le même style, d'un autre message dans le même code. », Genette, G, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 91.

² Ce message est en lui-même anti-pétrarquiste car Pétrarque a toujours chanté la grandeur éternelle de Rome et des Romains, « la ville de Rome, à laquelle aucune autre ne fut ni ne sera égale », a-t-il écrit. Voir Tripet, A, *Écrivez-moi de Rome... Le mythe romain au fil du temps*, Honoré Champion, Paris, 2006, p. 92.

³ « L'œuvre italienne était toujours déformée par la médiation française », Balsamo, J, *Les Rencontres des muses : italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, *op. cit.*, p. 214.

Carrols, A., « De Votre monarchie un bienheureux présage » : *Le Songe* de Du Bellay et le rêve impérial français, in *Les Chantiers de la Création*, consultable à l'adresse électronique suivante : <https://journals.openedition.org/lcc/208>

Demerson, G., « *Le Songe* de Du Bellay et le sens des recueils romains », in *Le Songe à la Renaissance*, Actes du Colloque International de Cannes, 29-31 mai 1987, sous la direction de Françoise Charpentier, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1990

Du Bellay, J., *Les Regrets, suivi des Antiquités de Rome et du Songe*, éd. Roudaut, François, Librairie Générale Française, 2002

Du Bellay, J., *Œuvres Poétiques II*, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Bordas, Paris, 1993

Genette, G., *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982

Gadoffre, G., *Du Bellay et le sacré*, Gallimard, Paris, 1978

Jourde, P., *L'Alcool du silence : sur la décadence*, Honoré Champion, Paris, 1994

Millet, O., « Du Bellay et Pétrarque, autour de l'*Olive* », in *Les poètes français et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Droz, Genève, 2004

Polizzi, G., « La toile de Pénélope, le *Songe* de Du Bellay comme anamorphose », in *Songes et Songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)*, sous la direction de N. Dauvois et J-P Gersperrin, Presses de l'Université de Laval, 2003

Pétrarque, *Canzoniere-Le Chansonnier*, édition bilingue de P. Blanc, Classiques Garnier, Paris, 1989

Tripet, A., *Écrivez-moi de Rome... Le mythe romain au fil du temps*, Honoré Champion, Paris, 2006

Virgile, *L'Eneide*, Les Belles Lettres, t. 1 (Livres I-IV), texte établi et traduit par Perret, J, Paris, 1977

**ADAPTATION ET RÉÉCRITURE
IMPACT SUR L'ÉNONCIATION ET LA FOCALISATION**

**ADAPTATION AND REWRITING
IMPACTS ON ENUNCIATION AND FOCALIZATION**

**ADAPTACIÓN Y REESCRITURA
IMPACTO EN LA ENUNCIACIÓN Y FOCALIZACIÓN**

Mohammed AZZAOU¹

Résumé

La migration de l'hypotexte, suite à son adaptation ou sa réécriture, conduit inéluctablement à des modifications diégétiques et structurelles, dont l'impact sur la composition originelle est perceptible à différents niveaux. La genericité, les exigences formelles, les spécificités langagières... marquent de leur sceau l'œuvre adaptée ou réécrite. S'ajoutent également à ces facteurs les objectifs et les visions esthétiques (intentionnelles) de l'auteur de l'hypertexte. Certes la migration du texte au sein du même genre (ou mode, selon les taxonomies) réduit les conséquences, mais ne peut en aucun cas les éviter. Les plus faciles à percevoir touchent la diégèse et le récit. Mais d'autres, moins visibles, mais aussi importantes quant à l'esthétique et au sens de l'hypertexte se produisent également. La focalisation et l'énonciation en sont des exemples récurrents. Cet article se penchera sur ces deux exemples à travers l'analyse de quelques extraits de cinq œuvres reliées entre elles par l'adaptation et la réécriture. Deux romans : Tristram Shandy de Sterne ; et Jacques le Fataliste de Diderot. Deux films : Le fataliste de Botelho, une transposition filmique de Jacques le Fataliste dans le Portugal moderne (2005) ; et Tristram Shandy : Cock and Bull Story, une adaptation libre de Tristram Shandy de Sterne réalisée par Winterbottom (2005).

Mots-clés : Adaptation, réécriture, impact, énonciation, focalisation

Abstract

The migration of the hypotext, following its adaptation or rewriting, inevitably leads to diegetic and structural modifications, whose impact on the original composition is perceptible at different levels. The genericity, the formal requirements, the language specificities ... mark with their seal the adapted or rewritten work. In addition to these factors are the objectives and the (intentional) aesthetic visions of the author of the hypertext. Certainly the migration of the text

¹ azzaed@yahoo.fr , Université Mohammed Premier, Oujda, Maroc.

within the same genre (or mode, according to the taxonomies) reduces the consequences, but can not in any case avoid them. The easiest to perceive touch the diegesis and the story. But others, less visible, but also important as to the aesthetics and the meaning of the hypertext also occur. Focalization and enunciation are recurrent examples. This article will look at these two examples through the analysis of some excerpts of five works linked together by adaptation and rewriting. Two novels: Tristram Shandy of Sterne; and Jacques the Fatalist of Diderot. Two films: The fatalist of Botelho, a filmic transposition of Jacques the Fatalist in modern Portugal (2005); and Tristram Shandy: Cock and Bull Story, a free adaptation of Tristram Shandy of Sterne by Winterbottom (2005).

Keywords: adaptation, rewriting, impact, enunciation, focalization

Resumen

La migración del hipotexto, después de su adaptación o reescritura, conduce inevitablemente a modificaciones dietéticas y estructurales, cuyo impacto en la composición original es perceptible a diferentes niveles. El carácter genérico, los requisitos formales, las especificidades del lenguaje ... marcan con su sello el trabajo adaptado o reescrito. Además de estos factores están los objetivos y las visiones estéticas (intencionales) del autor del hipertexto. Ciertamente, la migración del texto dentro del mismo género (o modo, según las taxonomías) reduce las consecuencias, pero en ningún caso puede evitarlas. Lo más fácil de percibir es tocar la diégesis y la historia. Pero también ocurren otros, menos visibles, pero también importantes en cuanto a la estética y el significado del hipertexto. La focalización y la enunciación son ejemplos recurrentes. Este artículo analizará estos dos ejemplos a través del análisis de algunos extractos de cinco obras unidas por adaptación y reescritura. Dos novelas: Tristram Shandy de Sterne; y Jacques el fatalista de Diderot. Dos películas: El fatalista de Botelho, una transposición fílmica de Jacques el fatalista en el Portugal moderno (2005); y Tristram Shandy: Cock and Bull Story, una adaptación gratuita de Tristram Shandy de Sterne por Winterbottom (2005).

Palabras clave: Adaptación, reescritura, impacto, enunciación, enfoque

Introduction

Toute réécriture ou adaptation, qui est une forme de réécriture, puisque le script, comme le texte dramatique, consiste toujours à réécrire l'hypotexte à adapter en fonction des exigences de l'art qui l'accueille et des objectifs du projet d'adaptation. Une telle entreprise s'accompagne toujours de modifications, voire de transformations, de l'hypotexte. Celles-ci, lorsqu'elles touchent les événements, sont facilement perceptibles, particulièrement quand l'intention qui les motive a pour dessein l'actualisation de l'histoire (par rapport au contexte sociohistorique) et la recontextualisation de l'action dramatique. Dans ce cas, l'approche externe, puisqu'il s'agit

de déceler le rapport de l'œuvre adaptée ou réécrite à son environnement (nouveau), permet d'observer l'impact de l'idéologie ou l'Histoire sur l'hypertexte.

Mais d'autres modifications structurelles, qui concernent la composition, appellent l'approche interne pour être perçues. Le présent texte ambitionne de porter l'intention sur ce genre de modifications qui accompagnent l'adaptation ou la réécriture ; plus exactement celles relatives à la focalisation et l'énonciation. Car les pratiques de réhabilitation du texte antérieur ne le réhabilitent jamais ou presque dans les mêmes conditions et ou avec les mêmes intentions (en dehors des remakes, et encore...). Le point de vue du narrateur et la production du discours s'altèrent sous les effets de la généricité et des visions esthétiques ou idéologiques de l'adaptateur ou le rewriter.

Ces questions seront examinées en analysant des extraits de cinq (grandes) œuvres² reliées entre elles par l'adaptation ou la réécriture : *The life and Opinions of Tristram Shandy* (1759) de Laurence Sterne qui inspira *Jacques le Fataliste* (1765 ?) de Diderot ; lequel a été adapté au théâtre par Milan Kundera, sous le titre de *Jacques et son maître Hommage à Denis Diderot en trois actes* (1981), et transposé au cinéma par le portugais João Botelho, sous le titre de *O Fatalista* (2005) ; et *Tristram Shandy : A Cock and Bull Story* (2005) de Michael Winterbottom, une adaptation filmique libre de *Tristram Shandy* de Sterne.

L'énonciation, de *Tristram Shandy* à *Jacques le Fataliste*

Pour le roman réaliste, le cadre spatio-temporel est tellement important que les puristes du genre, Balzac à leur tête, commencent d'abord par le décrire minutieusement avant d'y placer les personnages et l'action, comme s'il était aussi indispensable que le décor théâtral, qui précède sur scène l'entrée des acteurs. L'autre manie du réalisme est la place accordée aux détails de l'histoire. Le lecteur est mis au courant de chaque petit événement comme s'il était aussi nécessaire à l'intrigue que l'est un nœud pour un tissu sur un métier. Dans *J.F.*, roman qui s'écrit contre ce désir insatiable de l'illusion réaliste, l'auteur emprunte l'itinéraire inverse. Dès l'incipit,

² Corpus et abréviations, voir bibliographie.

sur un ton provocateur, il prend un malin plaisir à frustrer les attentes du lecteur, habitué aux conventions réalistes. Ce principe qui régit le discours de l'auteur (à travers son dialogue fictif avec le lecteur), du point de vue de la forme comme du contenu, Diderot le doit à Sterne. Mais la réécriture n'altère pas l'énonciation héritée de *T.S* parce qu'elle s'effectue à l'intérieur du même genre, le roman. Dans *J.F* comme dans *T.S*, c'est l'auteur qui parle au lecteur. L'auteur de *J.F*, en commençant par se donner la parole, et en se plaçant au-dessus du lecteur, s'érige en personnage principal du roman, aussi important que l'est Tristram pour *T.S*. Toutefois, Diderot apporte une modification au niveau de l'énonciation, légère en apparence mais lourde de conséquences quant au sens de l'œuvre. Il substitue le narrateur-auteur-personnage de *T.S* par un narrateur-auteur extradiégétique.

Chez Sterne, le personnage Tristram Shandy se présente comme un auteur qui théorise sa vision de la littérature à travers l'écriture de son récit autobiographique, annoncé comme celui de sa vie et de ses opinions. Mais Sterne brouille les frontières entre l'autobiographique réel (sa propre vie) et l'autobiographique fictionnel (la vie fictive de Tristram Shandy). Le choix de l'énonciation, représentée par le « je », susceptible de créer l'amalgame entre le personnage, auteur fictif du roman, et l'auteur concret, apparaît comme une « critique de la lecture³ » plus subtile que celle que Carlos Fuentes voit Cervantès proposer dans *Don Quichotte*. Sterne compose son texte contre les attentes du lecteur habitué à la lecture des autobiographies (à la mode au XVIIIe siècle). Cette stratégie, comme le souligne l'École de Constance, prend en considération « l'horizon d'attente », « résultant des conventions relatives au genre, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente⁴ ». Sterne, par la voie de l'ironie, met en garde son lecteur contre la prétendue vérité du récit autobiographique. Pour y parvenir, il s'inspire de Cervantès : Il construit son texte sur la structure d'un genre en vogue (le roman de chevalerie dans le cas de Cervantès ; le récit autobiographique dans celui de Sterne) en le détournant de sa fonction initiale. Or la

³ Fuentes, C., *Cervantès ou la critique de la lecture*, L'Herne, 2006.

⁴ Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, cité par Martine Joly, in *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, 2009 (1ère éd. 2000), p. 48.

transformation de la fonction (H. R. Jauss⁵) conduit au changement du genre et du sens ; dans les deux cas, l'épique et l'autobiographique se retrouvent subvertis. Cependant la structure qui sert d'arrière-plan à l'œuvre ne peut être complètement évincée de l'esprit du lecteur. C'est pourquoi, quelque part, l'énonciation confère à *T.S* le caractère d'un texte autofictionnel à visée didactique. Bien sûr, le terme didactique est à entendre ici dans une acception nuancée. Car le dessin de Sterne n'est en aucun cas l'édification morale du lecteur ; mais l'orientation du goût esthétique du lecteur. Dessein qui toutefois peut être perçu comme une dernière tentation didactique dont le but n'est pas la morale mais la culture. Il s'agit là d'une interprétation du texte ; explicitement, Sterne emprunte la voie du jeu. Mais son intention, qui se profile subtilement derrière la fantaisie de son récit, s'appuie sur l'ironie comme principe rhétorique de persuasion. La stratégie de Sterne serait influencée par le principe de l'expérimentation de Locke : Le lecteur doit vivre l'expérience d'un faux récit autobiographique pour comprendre les artifices de ce genre littéraire qui prétend à la vérité ; d'où le choix de cette forme d'énonciation narrative.

« Le titre est un jalon » ! En effet, si le mot *Vie* de l'intitulé de Sterne évoquerait le biographique, le terme *Fataliste* de Diderot supposerait plutôt un caractère philosophique de l'œuvre. Mais quel genre est-il susceptible à mieux exprimer l'intention philosophique ? Plus au moins tous ! *Ainsi parlait Zarathoustra* n'est-il pas un recueil de poésie ? Toutefois, c'est le conte philosophique qui semble bénéficier de la confiance des auteurs du XVIII^e siècle. La postérité n'a-t-elle pas consacré Voltaire grâce à ses contes philosophiques ? Mais *J.F* est-il un conte philosophique ? Aujourd'hui, il est entendu comme un roman ; mais à l'époque, les choses n'étaient pas aussi claires, d'autant plus que Diderot brouille les pistes sur ce sujet. En tout cas, Meister⁶ le qualifie de conte. Or, dans le conte philosophique, c'est souvent un narrateur extradiégétique qui relate le récit, avec l'intention de l'auteur de s'en servir comme prétexte pour explorer une question philosophique et véhiculer son point de vue sur celle-ci. « Il faut cultiver notre jardin », conclut le personnage de

⁵ Jauss, H. R., *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Poétique* N°1, 1970.

⁶ Cité par May, G.: *Le fatalisme et Jacques le Fataliste*, in *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières*, Edités par Raymond Trousson, Genève, Droz, 1980, p. 162.

Voltaire à la fin de *Candide*. Le choix du narrateur extradiégétique confère une certaine autorité à l'énonciation du texte. Cette forme d'énonciation, similaire à celle du conte philosophique, se combine chez Diderot avec celle du dialogue philosophique, héritée des dialogues socratiques de Platon. Le narrateur-auteur de *J.F* énonce en dialoguant avec le lecteur. Mais si le conte philosophique tente d'orienter le lecteur vers la vision de l'auteur, le choix d'une énonciation hybride montre que Diderot a l'intention d'inciter son lecteur à la réflexion.

L'énonciation permet donc à Diderot de transposer la technique de Sterne en transformant la généricité du texte. Or celle-ci a une incidence directe et fondamentale sur sa réception, son sens, en tant qu'« acte de communication », comme le souligne J. M. Schaeffer⁷.

La transformation de l'énonciation, suite à la réécriture du récit du Caporal de Sterne par Diderot, répond donc à une vision particulière de l'auteur. Elle montre que le sens de l'hypertexte, même si ce dernier emprunte, partiellement ou complètement, son récit à l'hypotexte, peut se métamorphoser et acquérir une autonomie sémantique, en transformant des éléments de la structure hypotextuelle. Pour exprimer sa vision esthétique de l'écriture, Sterne subvertit, entre autres, le genre autobiographique. Diderot, qui s'en inspire, subvertit le conte philosophique pour inciter le lecteur à réfléchir sur la relativité des jugements moraux.

De Diderot à Kundera, l'adaptation théâtrale transforme l'énonciation romanesque

Contrairement au roman, le théâtre n'admet pas facilement la présence d'un auteur extradiégétique⁸ (personnage omniprésent dans *J.F*). Le discours de celui-ci, dans l'adaptation théâtrale de *J.F* faite par Kundera, est confié aux personnages (de *J.M*). Cette solution n'a rien d'original, c'est une technique classique de l'adaptation. Souvent, pour des contraintes génériques ou à des fins de

⁷ Schaeffer, J. M, *Genres littéraires*, Universalis : [www.universalis.fr/encyclopedie/genres- littraires/2-un-acte-de-communcation/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/genres-littraires/2-un-acte-de-communcation/)

⁸ Le théâtre autorise la présence d'un auteur extradiégétique, le chœur par exemple, mais ce choix aurait été trop classique et synonyme d'adaptation fidèle pour intéresser Kundera, auteur attiré par les nouveautés esthétiques.

condensation du texte dramatique, une partie de la diégèse associée à un personnage de l'hypotexte est détournée dans l'hypertexte au profit d'un autre personnage. Certains parlent alors de *surfictionnalisation*⁹ du personnage hypertextuel ; d'autres, comme Genette, de *valorisation*¹⁰. Chez Kundera, c'est Jacques qui est mis en valeur. Dès la première réplique du texte, Jacques, via son maître, interpelle le spectateur : « Monsieur... (Désignant le public à son Maître :) Qu'ont-ils tous à nous regarder ? » A sa deuxième réplique, il reprend explicitement les propos de l'auteur de *J.F.*, avec quelques transformations qui répondent aux besoins techniques et sémantiques de l'adaptation. Le Jacques hypertextuel se substitue à l'auteur de l'énoncé hypotextuel.

Dans *J.F.*, l'auteur, à travers son dialogue fictif avec le lecteur, énonce un discours métadiégétique au contenu métalittéraire et de nature épistémique. Ce qui confère à l'auteur un statut d'intellectuel, ou du moins d'un connaisseur de la chose littéraire qui, de l'extérieur de l'univers diégétique, porte un regard savant et critique sur l'écriture. Le choix, par Diderot, de l'auteur extradiégétique est logique puisque, quelque part, il lui permet de suggérer une distinction entre le discours de l'auteur, qui exprime une vision et/ou une critique de la littérature, et la fiction qui l'illustre. Il est dit « suggérer une distinction » car, dans les faits, les deux volets du texte de Diderot s'expriment conjointement le plus souvent ; rares sont les occasions où la théorie s'exprime distinctement de la pratique, sous forme de commentaire métalittéraire, d'essai romanesque¹¹.

Dans *J.M.*, un texte dont l'écriture (dramatique) le prédestinait à la représentation plus qu'à la lecture, la présence du public, mise en exergue aussi bien par les répliques que par les didascalies, transforme le dialogue avec le lecteur en communication avec le spectateur. Cette dernière sert de prétexte à Kundera pour autoriser Jacques à s'adresser au public : « Jacques, au public : Vous ne voudriez pas regarder ailleurs ? Bon, alors, qu'est-ce que vous voulez ? » (Incipit de *J.M.*). Par ailleurs, la transformation de l'énonciation

⁹ Tcheuyap, A. & Lassi, E. -M.: *Réécriture filmique et discours sur l'immigration. Le Gone du Chaâba d'Azouz Begag et de Christophe Ruggia*, Tangence 75, 2004, pp. 41-62.

¹⁰ Genette, G., *Palimpsestes*, Seuil, Coll. *Poétique*, 1982, p. 483.

¹¹ La notion de « l'essai proprement romanesque » est développée par Kundera dans son texte théorique *L'art du roman*, Gallimard, 1986.

est perceptible également au niveau de la modification du pronom personnel ; « ils » de Diderot (« d'où venaient-ils », Incipit de *J.F*) devient « nous » chez Kundera (« d'où est-ce que nous venons », Incipit de *J.M*). La surfictionnalisation de Jacques, qui énonce le discours métalittéraire de l'auteur de Diderot, se réalise sous la bannière du motif de la communication avec le spectateur. Cette *motivation*¹² à laquelle recourt l'adaptation conduit à la valorisation du personnage. Jacques est ainsi transfiguré par la transformation de l'énonciation. Il est plus naturel dans *J.F* ; où sa nature est mobilisée par Diderot, un philosophe qui promeut la nature en art, afin de démasquer les artifices des conventions romanesques. Jacques est un homme du peuple ; sa maxime philosophique : « Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut », il la doit à son capitaine. Diderot renonce bien à l'illusion réaliste mais pas à la crédibilité. Son but est l'humour, qui, faut-il le rappeler, n'est pas facile à définir, plutôt que le comique via la parodie, qui aurait inversé l'ordre social en faisant d'un valet du XVIIIe siècle un érudit. Diderot est aussi attentif à la généricité de son texte qu'à son rapport à son environnement historique : il ne fait pas d'un domestique un philosophe. Jacques est redevable à son capitaine, dont le grade militaire supposerait un rang social et ou intellectuel plus élevé. Pour être crédible, Diderot crée un Jacques philosophe par procuration.

Chez Kundera, la transformation de l'énonciation a des conséquences sur la focalisation. Alors que le discours métalittéraire exprime le point de vue de l'auteur de *J.F*, dans l'incipit de *J.M*, il met en exergue celui du personnage, Jacques. Celui-ci ne répète plus ce qu'il a appris auprès de son capitaine ; il énonce des propos qui le valorisent, et le placent même dans une situation supérieure au spectateur. Sur scène, il se permet d'interpeller le public avec une question rhétorique, de nature philosophique : « Vous le savez, vous, où vous allez ? » (Incipit de *J.M*). Mais cette transfiguration de Jacques est-elle une conséquence imprévisible de l'adaptation, ou s'agit-il d'un choix délibéré de Kundera ?

En général, l'incipit et la clause sont les endroits clés pour la lecture d'un texte. Or le début et la fin de la pièce de Kundera valorisent le côté philosophique de Jacques, quoique pessimiste et nihiliste, par rapport au Jacques romanesque, de nature insoucieuse.

¹² Concept de Genette, *op.cit*, p. 491.

Sur scène, Jacques s'implique dans un débat métalittéraire sur la réécriture avec son maître. Kundera fait une variation sur Diderot en fictionnalisant la question de la réécriture (A1-S6 ; A3-S1) avec les mêmes conséquences sur l'énonciation : ce sont toujours les personnages qui expriment leurs points de vue sur la fiction qui les met en scène. Dans ce débat, c'est le Maître, qui traite Jacques de « domestique très inculte », qui est valorisé. Le maître est d'une condition sociale et d'un niveau d'éducation plus élevés. Sa culture l'autorise à prendre l'ascendant sur Jacques quand il s'agit de savoir épistémique des livres ; lorsqu'il affirme : « Je juge le créateur à son œuvre », Jacques réagit et lui rétorque :

*Nous devrions aimer notre maître qui nous a inventés. Nous serions plus heureux si nous l'aimions. Nous serions plus tranquilles et plus sûrs de nous. Mais vous, vous voudriez un meilleur créateur. Franchement, vous blasphémez, mon Maître.*¹³

Du débat sur la création artistique, la conversation entre Jacques et son maître évolue ironiquement, mais subtilement, vers la création divine : Dieu est le maître qui créa l'homme, par conséquent, Jacques, qui affichait dans la première scène un visage philosophique dominateur, retrouve la nature de Jacques de Diderot, un homme du peuple attaché à la rédemption. Il est évident que les propos de Jacques de Kundera sont subversifs. Mais, explicitement, Jacques récupère au théâtre son rôle romanesque de candide, ou de « sot » (selon Bakhtine¹⁴), que l'auteur utilise comme moyen de subversion pour taquiner la vision du monde prônée par la religion. Il y a ainsi un contraste entre l'assurance manifestée par la facette de Jacques qui énonce les propos de l'auteur de Diderot et celle de Jacques qui débat de la création. D'où vient cette dualité du personnage ?

Parfois, pour appréhender l'ironie, une lecture transversale¹⁵ de toute l'œuvre est nécessaire. Jacques de *J.M* apparaît en effet comme un personnage plus problématique et plus autonome philosophiquement que Jacques de *J.F*. Ce constat se révèle davantage dans la dernière scène de la pièce. Sa valorisation n'est

¹³ Kundera, M., *Jacques et son maître Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1998 (1^{ère} éd. 1981), p. 63.

¹⁴ L'usage du bouffon comme moyen subversif : Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1987.

¹⁵ Schoentjes, P., *Poétique de l'ironie*, Ed. Seuil, Coll. Points, Paris, 2001, p. 172.

donc pas seulement une conséquence malencontreuse de l'adaptation, qui en transformant l'énonciation transforme la focalisation. Ceci peut arriver dans une « adaptation passive », selon l'expression de Serceau¹⁶, où l'adaptateur se contente de trouver des « équivalences ». Le choix d'attribuer à Jacques le discours de l'auteur de *J.F*, qui semble s'être imposé à Kundera, apparaît plutôt comme délibéré, avec l'intention, et ce dès le début, de transfigurer le personnage de Jacques. Le Maître, dont le rang social et la culture lui ont permis de se hausser provisoirement au-dessus de Jacques, se retrouve aussi démuné que lui, voire plus, vers la fin de la pièce. Tous les deux sont condamnés à la même errance triste ; ils subissent le même destin tragique : « Le Maître, après un bref jeu de scène, tristement : Eh bien, Jacques, en avant ! » (Clausule de *J.M*).

Du roman au cinéma : les spécificités du langage générique et les « équivalences » de l'adaptation

Si l'œuvre artistique est appréhendée, comme l'imagine Bakhtine, à travers sa nature triadique –le langage, la forme et le contenu –, l'adaptation, dans son acception la plus basique, la plus classique, serait la recherche d'équivalences au langage générique hypotextuel au sein du genre qui accueille l'œuvre adaptée. Cette vision de l'adaptation est plutôt dépassée aujourd'hui. Le cinéma n'est plus perçu comme un art qui se définit par un seul langage (spécifique), le langage de l'image. Il apparaît plutôt comme un « enchevêtrement des spécificités¹⁷ », une écriture plus qu'une langue. En effet, « un film, note Robert Bresson, ce n'est pas un spectacle, c'est d'abord une écriture¹⁸ ». Il est donc nécessaire de relativiser la question de l'adaptation. Celle-ci ne peut être réduite qu'à une traduction, comme le souligne Serceau : « c'est bien l'opposition entre adapter d'une part, traduire et transcrire de l'autre, qui est le nerf de la théorie [...] des équivalences¹⁹ ». L'écriture cinématographique n'autorise pas non plus l'improvisation, comme au théâtre. Le cinéma n'improvise pas ; le tournage est l'exécution

¹⁶ Serceau, M., *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, éd. Céfal, Liège, 1999, p. 36.

¹⁷ Serceau, M., *Idem*, p. 32.

¹⁸ Bresson, R., cité par Serceau, M., *Idem*, p. 36.

¹⁹ Serceau, M., *Idem*, p. 33.

technique du script, aboutissement de cette écriture. Mais, même si l'écriture cinématographique fait que « le film a une puissance d'abstraction analogue à celle du roman²⁰ », il arrive qu'elle soit à la merci du langage cinématographique qui lui impose sa spécificité générique.

Dans les romans de Sterne et Diderot, du fait que l'énonciation est attribuée à un auteur omniscient, la narration s'accomplit avec une focalisation zéro, omnisciente. Même les dialogues des personnages, qui prennent en charge une bonne partie de la narration, surtout dans *J.F.*, n'altèrent pas le statut du narrateur-auteur omniscient. Le narrateur de Diderot l'explicite vers la fin du roman : « Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais » (*J.F.*, p. 238). Le changement du narrateur au niveau de la clausule, rapportée par « L'éditeur », n'affecte pas réellement le procédé narratif mis en place par Diderot : L'éditeur se substitue au narrateur.

Au cinéma, la caméra regarde de l'extérieur les événements qu'elle enregistre, d'où la place dominante de la focalisation externe dans le récit filmique. Comment alors Botelho et Winterbottom adaptent-ils la narration romanesque, marquée par la focalisation omnisciente du narrateur, au cinéma dont la spécificité du langage impose le point de vue de la caméra, et quelles conséquences leurs choix ont-ils sur le sens de leurs films ?

Avec moins d'originalité, Botelho adopte la voix-off comme équivalent filmique à la voix du narrateur romanesque extradiégétique. Mais au roman, le narrateur, quand il parle, il est le seul à s'exprimer. Le lecteur voit à travers son seul regard. Dans le film, la voix-off, qui s'exprime sur un fond d'images, de son, de musique... se retrouve elle-même comme cadrée par la caméra. Le narrateur (voix-off) parle au spectateur, mais le film (l'image) se déroule en focalisation externe. Vers la fin de *J.F.*-film, dans une séquence courte, Botelho montre le narrateur, qui devient un personnage : la voix-off devient donc une image avec une voix-in. Winterbottom commence par cette technique en montrant dès le début Tristram se présenter au spectateur comme le narrateur (et le personnage) du récit. Là encore, le narrateur romanesque, qui parlait et obligeait le lecteur à voir à travers sa parole, se distingue du

²⁰ *Ibidem.*

narrateur filmique qui parle mais qui est vu par le spectateur. En réalité, le spectateur voit le narrateur sur écran en même temps qu'il voit à travers son regard, puisque ce dernier se présente justement comme le narrateur du récit. Le film propose donc une double focalisation, celle du narrateur, omnisciente, et celle de la caméra, externe. Mais parce que l'image est plus forte que le discours, et que le récit que le narrateur prétend en être l'auteur est narré par la caméra, c'est la focalisation externe qui prend le dessus.

Le choix esthétique de Botelho, guidé par une adaptation aussi classique que dépouillée, n'autorise pas le narrateur de Diderot à faire dans le film d'aussi bonne figure que dans le roman. En plus de la voix-off, retenue comme la principale voie d'expression du narrateur, la fréquence des interventions du narrateur (huit au total) est trop réduite pour restituer l'esprit du roman. Au contraire, Winterbottom, plus conscient²¹ peut-être de la question littéraire que Botelho, diversifie les solutions techniques pour permettre au narrateur de Sterne d'être aussi présent dans le film qu'il est dans le roman. Il ouvre son adaptation par une scène dédiée au narrateur, où celui-ci se présente au spectateur et présente l'histoire à raconter (*T.S.-film*, 5ème min).

Pour matérialiser la présence du narrateur, le réalisateur britannique adapte au cinéma la technique de l'aparté du théâtre. Son personnage-narrateur est présent physiquement avec les autres personnages dans la scène dont il commente le contenu ; mais seul le spectateur est censé le voir et l'entendre. Ainsi, il est montré en arrière-plan de la scène où les personnages Tobie et le Caporal s'affairent à reconstruire la bataille de Namur dans le jardin, pour présenter ces deux personnages (*T.S.-film*, 6ème min) ; et au premier plan de la même scène pour raconter un épisode de leurs aventures (*T.S.-film*, 7ème min). Dans d'autres scènes, le narrateur est présent en aparté, sans participer à la scène (*T.S.-film*, 8 et 9ème min). Cette technique de l'« aparté filmique » qui matérialise le rôle du narrateur dans le récit filmique, Winterbottom en multiplie l'usage pour réduire l'impact de la focalisation externe qu'impose la caméra. Il propose souvent la voix-in et l'image du narrateur qui regarde la caméra pour donner une chance à la focalisation omnisciente du roman d'intégrer le film. Les techniques audio-visuelles sont exploitées au maximum

²¹ Winterbottom a fait des études de littérature avant de se tourner vers le cinéma.

afin de restituer la narration romanesque. Par exemple, le réalisateur recourt à la technique de deux plans superposés, avec un premier plan animé et un arrière-plan figé (en Arrêt sur image). Dans la scène de la 20ème min, l'arrière-plan de l'image montre les personnages inanimés pour exprimer la suspension du récit ; le premier plan montre le personnage-narrateur (Tristram) animé et commentant l'image figée pour évoquer son statut de narrateur omniscient (issu du roman) qui organise à sa guise le récit.

Par ailleurs, le récit de Sterne ne respecte pas la linéarité de l'histoire. L'auteur s'engage souvent dans la narration d'un événement, puis digresse pour raconter un autre événement ; ensuite, il feint reprendre le récit où il l'avait laissé. Par exemple, après une longue digression, l'auteur s'adresse au lecteur pour lui rappeler, dit-il, qu'il était temps « de revenir au coin de feu du salon où nous avons laissé mon oncle Tobie au beau milieu de sa phrase » (*T.S*, p. 143-144). Dans le film, pour restituer sur écran le rôle du narrateur-auteur, responsable de ce désordre narratif, Winterbottom recourt au commentaire du narrateur, en voix-off, combiné à l'arrêt sur image, et suivi d'un recul de l'image pour symboliser le retour de la bobine au bon endroit du récit : L'image qui montrait le narrateur à l'âge de dix ans, avec son oncle Tobie, est arrêté et tirée en arrière ; et le récit reprend avec la mère du narrateur en train d'accoucher, avec en arrière-plan la voix-off qui commente le procédé technique : « Mais j'anticipe, je ne suis pas encore né » (*T.S*-film, 10ème min).

Au cinéma, les réalisateurs choisissent souvent de se passer de la souplesse et de la polyphonie de leur art pour confier à l'image, seule, la tâche d'exprimer l'ellipse. Peut-être parce qu'elle emprunte une voie implicite pour informer le spectateur, apportant ainsi un effet de surprise visuelle qui réclamerait un visionnement plus actif du film. Dans le récit éclaté de *T.S*, l'absence de linéarité dispense l'auteur de recourir à l'ellipse ; Winterbottom choisit quand-même d'y recourir avec, une fois de plus, l'intention de matérialiser la focalisation omnisciente. Après la scène de la blessure de Tristram-enfant à cinq ans, qui provoqua sa circoncision accidentelle (*T.S*-film, 8ème min), la scène suivante le montre âgé de dix ans, dans le jardin au milieu des reconstructions de la bataille de Namur avec son oncle Tobie, demandant à ce dernier où il s'était blessé durant ladite bataille (*T.S*-film, 9ème min). Dans ces deux scènes, le narrateur (Tristram-adulte) est présent en aparté, par l'image et le commentaire.

Dans la deuxième scène, il est cadré au premier plan, commentant la conversation qui se déroule au fond de l'image entre Tobie et Tristram-enfant : « donc, à la fois, dit-il, mon oncle et moi-même nous nous retrouvâmes victimes de la bataille de Namur, en dépit du fait qu'elle avait eu lieu vingt ans avant ma naissance²² ». L'ellipse, exprimée par la narration de la caméra, montre une rupture au niveau du temps de l'histoire, mais la présence du narrateur dans ces deux scènes (avec les mêmes habits) et son énoncé qui couvre les deux scènes assurent la continuité du récit. Cette présence continue du narrateur, en dépit de l'ellipse, évoque implicitement son rôle prépondérant de narrateur omniscient, à l'image du narrateur de Sterne. Winterbottom opte pour ces scènes à double narration, avec un processus de mise en abyme de la narration, où la narration à focalisation externe, celle de la caméra, est employée de sorte à mettre en valeur la narration zéro qui s'exerce en son sein par le personnage-narrateur.

La technique à double narration simultanée fonctionne avec un double point de vue : celui de la caméra et celui du personnage-narrateur. Cette technique fait partie du langage propre au cinéma ; mais son usage par Winterbottom a pour dessein de porter à l'écran, dans la mesure du possible, les procédés narratifs de Sterne. Le réalisateur fait donc appel à des choix esthétiques cinématographiques sous l'effet des choix structurels du romancier. Le principe qui rend compte de ce choix esthétique du cinéaste est celui du néologisme sémantique ; où sous l'effet d'une langue étrangère, le mot se met à exprimer une nouvelle acception qu'il n'avait pas dans sa langue d'origine. La nouvelle acception, qui naît à partir du même matériau langagier, entraîne l'enrichissement de la langue, qui se réalise sans l'ajout d'un nouveau matériau, mais d'un nouveau sens, sous l'effet du simple contact avec une autre langue.

Sur la question de la focalisation, Winterbottom adapte Sterne en adaptant le langage cinématographique au langage littéraire. L'adaptation, comme forme de réécriture, montre donc à quel point la rencontre de deux arts, le roman et le cinéma, comme la rencontre de deux langues, peut être enrichissante.

²² Tristram-enfant est circoncis accidentellement par la chute d'une fenêtre parce que le bois qui la bloquait était enlevé par le Caporal, sous l'ordre de l'Oncle Tobie, pour fabriquer les mortiers de la reconstruction de la bataille où Tobie s'est blessé.

Conclusion

L'adaptation et la réécriture altèrent de manière plus au moins marquée la focalisation et l'énonciation héritées de l'hypotexte. La substitution du narrateur romanesque par un personnage ou la caméra, pour des raisons d'adaptation aux spécificités génériques du contexte hypertextuel en particulier, entraîne souvent des modifications au niveau de la focalisation et l'énonciation qui, même lorsqu'elles sont légères, sont susceptibles d'avoir des incidences sur l'esthétique et ou la sémantique de l'œuvre adaptée ou réécrite. Au théâtre, confier par exemple le discours (ou le commentaire métafictionnel) ou la narration de l'auteur à un personnage peut conduire, en plus des modifications relatives à l'énonciation et la focalisation, à la surfictionnalisation de ce personnage, voire à sa transfiguration. Au cinéma, une adaptation pareille déboucherait sur une sorte d'hybridation de la focalisation : externe (point de vue de la caméra) et omnisciente (point de vue du personnage-narrateur).

Mais les modifications de l'énonciation et de la focalisation ne représentent pas toujours des conséquences (fâcheuses ou heureuses) de l'adaptation (qui engendre obligatoirement un changement de genre ou mode). Elles peuvent être intentionnelles, au sein du même genre, lorsqu'elles ont pour dessein de transformer la dimension idéologique ou philosophique de l'hypotexte.

En général, une manipulation avertie des éléments de la structure interne de l'hypotexte, telles que l'énonciation et la focalisation, est en mesure d'enrichir esthétiquement et sémantiquement l'hypertexte.

Bibliographie

Roman

Sterne, L, *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, Editions Tristram, 2004. Traduction de Guy Jouvét, Dans l'article, abrég. : *T.S*

Diderot, D, *Jacques le Fataliste*, L'Aventurine, Coll. « Classiques universels », Paris, 2000. Abrég. : *J.F*

Théâtre

Kundera, M., *Jacques et son maître Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, Paris, 1998 (1ère éd. 1981). Abrég. : *J.M*

Cinéma

Winterbottom, M., *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*, Grande Bretagne, Prod. Andrew Eaton, 94 min, Comédie, 2005. DVD : Scion Films (Tristram) Productions Partnership, 2006 (*Tournage dans un jardin anglais*, version française). Abrév. : *T.S*-film

Botelho, J., *O Fatalista*, Portugal, Comédie, 99 min, 2005. DVD : Atalanta filmes, Lisbonne, 2006 (*Le Fataliste*, traduction française). Abrév. : *J.F*-film

Textes théoriques

Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987 (Trad. Française)

Fuentes, C., *Cervantès ou la critique de la lecture*, L'Herne, 2006 (1^{ère} éd. Mexico, 1976)

Cleder, J., *Entre littérature et cinéma, les affinités électives : échanges, conversions et hybridations*, Armand Colin, Paris, 2012

Clerc, J.-M. et Carcaud-Macaire, M., *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris, 2004

Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Coll. *Poétique*, Paris, 1982

Gignoux, A.-C., *La Réécriture : Formes, Enjeux, Valeurs. Autour du Nouveau Roman*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003

Guilbert, C., *L'écrivain le plus libre*, Gallimard, Coll. *L'infini*, Paris, 2004

Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978 (Trad. française)

Jauss, H. R., *Littérature médiévale et théorie des genres*, In *Poétique* N°1, 1970

Joly, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, Paris, 2009 (1^{ère} éd. 2000)

Kundera, M., *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986

Kundera, M., *Le rideau*, Gallimard, Paris, 2005

Kundera, M., *Une rencontre*, Gallimard, « Folio », Paris, 2009

May, G., *Le fatalisme et Jacques le Fataliste*, In *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières*, Edités par Raymond Trousson, Genève, Droz, 1980

Schaeffer, J.M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Editions du Seuil, Coll. *Poétique*, Paris, 1989

Schoentjes, P., *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, Coll. *Points*, Paris, 2001

Serceau, M., *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, éditions du Céfal, Liège, 1999

Starobinski, J., *Diderot, un diable de ramage*, Gallimard, Coll. *NRF*, 2012

Tcheuyap, A. & Lassi, E.-M.: *Réécriture filmique et discours sur l'immigration. Le Gone du Chaâba d'Azouz Begag et de Christophe Ruggia, Tangence* 75, 2004.

**L'ÉCRITURE COMME IMPÉRATIF ET AUTOFICTION
MYTHOLOGIQUE DANS PRAGUE DE MAUDE VEILLEUX ET
LA MINOTAURE DE MARIÈVE MARÉCHALE**

**WRITING IMPERATIVE AND MYTHOLOGICAL
AUTOFICTION IN MAUDE VEILLEUX'S PRAGUE AND
MARIÈVE MARÉCHALE'S LA MINOTAURE**

**LA ESCRITURA COMO IMPERATIVO Y AUTOFICCIÓN
MITOLÓGICA EN PRAGUE DE MAUDE VEILLEUX Y LA
MINOTAURE DE MARIÈVE MARÉCHALE**

Loïc BOURDEAU²³

Résumé

Cet article analyse deux romans d'autofiction québécois, Prague de Maude Veilleux et La Minotaure de Mariève Maréchale, afin de mettre en avant les questionnements sur l'organisation sociétale des identités (genre, sexualité, origines, etc.), mais surtout la mise en récit de l'impératif d'écrire. Dans les deux cas, la mythologie et les références intertextuelles soulignent une relation étroite entre écrire, vivre et mourir. Qu'il s'agisse du style durassien de Veilleux, de la figure mythologique de la sirène, du mythe du Minotaure de Maréchale, ou de la fragmentation, nous avons affaire à des stratégies narratives qui viennent façonner et élargir le réel.

Mots-clé : autofiction, littérature québécoise, mythologie, écriture, queer.

Abstract

This article analyzes two works of autofiction from Québec, Prague by Maude Veilleux and La Minotaure by Mariève Maréchale, where societal order and identities (gender, sex, origins, etc.) are under scrutiny. More importantly perhaps, this contribution investigates the narrators' imperative to write and its articulation. In both cases, the use of myths and intertextual references underline a close relationship between the act of writing, life, and death. Whether it be Veilleux's durassian style, the figure of the siren, Maréchale's Minotaur myth, or the textual fragmentation of both novels, we are witnessing specific narrative strategies, which seek to fashion and expand the real.

Keywords: autofiction, Québec literature, mythology, writing, queer.

²³ loic.bourdeau@louisiana.edu, Université de Louisiane à Lafayette, États-Unis.

Resumen

Este artículo analiza dos trabajos de autoficción de Québec, Prague de Maude Veilleux y La Minotaure de Mariève Maréchale: las dos novelas investigan el orden social y las identidades (género, sexo, orígenes, etc.). Quizás lo más importante es que esta contribución investiga la escritura como imperativo y su articulación. En ambos casos, el uso de mitos y referencias intertextuales subraya una estrecha relación entre el acto de escribir, la vida y la muerte. El estilo durassiano de Veilleux, la figura de la sirena, el mito del Minotauro de Maréchale o la fragmentación textual de ambas novelas arrojan luz sobre estrategias narrativas que buscan modelar y expandir lo real.

Palabras claves: autoficción, literatura quebequense, mitología, escritura, queer

Introduction

Dès 1994, l'universitaire Lori Saint-Martin note, en guise de conclusion à son importante contribution *Le corps et la fiction à réinventer : métamorphose de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec*, que :

Écrire devient une manière de résister à la violence de notre époque, de faire triompher la vie sur la mort (Chawaf 1992 : 178). Chacune des romancières étudiées ici [Monique La Rue, Madeleine Ouellette-Michalska, Élise Turcotte] contribue à sa façon à cette entreprise essentielle en faisant en sorte que le renouvellement des formes romanesques se double de l'élaboration d'une nouvelle éthique : non-violence, amour du quotidien, application tendre et attentive à écouter, dans la confiance et la compréhension, « le bruit des choses vivantes ».²⁴

Si Saint-Martin se concentre sur des expériences de maternité, sa réflexion sur une nouvelle éthique n'en reste pas moins pertinente pour la production littéraire de la fin du 20^e siècle et du 21^e siècle en cours. En ce qui a trait à ce dernier, « l'autofiction a été la première grande tendance des années 2000 » de Nelly Arcan à Michel Tremblay, en passant par de jeunes auteur.e.s tel.le.s que Maude

²⁴ Saint-Martin, L., *Le corps et la fiction à réinventer : métamorphose de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec*, dans *Recherches féministes*, 7 (2), 1994, p. 132.

Veilleux et Mariève Maréchale – les deux sont au cœur de la présente analyse – pour mettre en lumière une expérience singulière à ambition collective.²⁵ Le journaliste Dominic Tardif, s'intéressant au cas de trois nouveaux auteurs québécois, propose à son tour que les textes sur lesquels il écrit – et je m'aventurerai à élargir ce constat à une large proportion des publications actuelles – ont pour vocation de « [p]éter le cube comme dans sortir de sa zone de confort, comme dans narguer les conventions, comme dans pulvériser la norme sociale. »²⁶ À juste titre, l'éthique littéraire dont nous sommes témoins s'inscrit dans une tentative sinon d'élargir ce qui est acceptable, de mettre en lumière les communautés sous-représentées ou tues. Pour le chercheur Alexandre Gefen : « le récit autobiographique contemporain vise la singularisation et l'accroissement de l'écart [entre le moi et la communauté], il est délibérément disruptif et cherche par l'ostentation non à guérir la marginalité, mais à l'exposer ».²⁷ Dans ce sens, ces nouveaux textes peuvent avoir recours à la violence, à la fois thématique et formelle, dans le but de faire exister des subjectivités dominées ou oubliées. L'on notera néanmoins que « [m]algré la révolte, parfois violente, qui bout sous quelques-unes de leurs phrases, les romans de ces nouveaux mâles de [la] littérature [québécoise] témoignent tous d'une poignante tendresse envers certains de leurs personnages. »²⁸

Les auteurs.e.s contemporain.e.s (de l'autofiction) participent activement à une critique sociale, à une mise en récit de la différence, à rendre trouble le genre, la sexualité et l'identité. Et, tandis qu'émerge sous nos yeux un renouveau littéraire, Isabelle Kirouac Massicotte et Pénélope Cormier soulignent que cette « littérature débarrassée de son carcan minoritaire (dans le contexte franco-canadien, du moins) [...] n'a plus besoin, pour exister, que la critique fasse retour sur son canon et ses œuvres les plus emblématiques. »²⁹ À juste titre, les romans à l'étude dans ce présent travail – *Prague* de

²⁵ Guy, C., *Vive le Québec livre !*, dans *Lapresse.ca*, 15 mars 2018.

²⁶ Tardif, D., *Les nouveaux mâles de la littérature québécoise*, dans *Ledevoir.ca*, 29 septembre 2018.

²⁷ Gefen, A., *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Corti, 2017, p. 46.

²⁸ Tardif, D., *op. cit.*

²⁹ Kirouac, I., Cormier, M. et P., *Portraits et enjeux de la relève dans les littératures francophones du Canada*, @analyses, vol. 14, n°1, 2019, p. 5.

Mauve Veilleux (2016) et *La Minotaure* de Mariève Maréchale (2019) – s’imposent par eux-mêmes, par leur singularité et leur force stylistique ; chacun s’appuie toutefois sur une intertextualité riche, s’inscrit dans une lignée littéraire (voire théorique) et réfléchit à l’impératif d’écrire. En se penchant sur ces différents éléments, l’on mettra ainsi en lumière une production contemporaine, qui, marquée par les mythes, par le passé et le présent ouvre la voie/voix à de nouvelles utopies, de nouveaux lieux, des hors-lieux, des non-lieux, et surtout à des lieux d’exploration, d’imagination de nouvelles individualités et collectivités.

Prague, ou le récit de l’intime

Publié en 2016, *Prague* de Maude Veilleux entraîne le lectorat dans l’intimité d’une femme mariée qui « écrit de la poésie, travaille dans une librairie, avale beaucoup de bière et de drogues »³⁰ et partage sans honte ni censure ses aventures (sexuelles) avec son employé-amant. Dès le départ, le récit propose une configuration relationnelle peu présente dans la littérature ; la narratrice note : « J’arrivais très bien à aimer deux hommes en même temps. J’avais mon mari et j’avais mon amant. Je ne sentais aucune culpabilité. Je ne mentais à aucun des deux »³¹. Constitué de fragments plus ou moins longs et privilégiant des phrases courtes, le roman donne ainsi la parole à une narratrice « [v]ertigineusement impudique, follement obsédée par le pouvoir de la fiction de modeler le réel »³². De fait, avant de considérer la représentation subversive de la sexualité offerte par Veilleux, j’interroge la façon dont le récit dépasse, l’intime et (re)pense l’impératif d’écrire en analysant ses échos néoromanesques et son recours à la mythologie. Plus justement peut-être, il s’agirait, plutôt que du dépassement de l’intime, de son intégration dans la pratique littéraire comme moteur.

Lors d’un échange avec son amant, au début de la relation, la narratrice rapporte la scène suivante :

³⁰ Tardif, D., *Le roman comme acte de courage kamikaze*, dans *Ledevoir.com*, 27 août 2016.

³¹ Veilleux, M., *Prague*, Québec : Hamac, 2016, p. 27.

³² Tardif, D., *op. cit.*

*J'ai dit : ça ne pose pas problème. Ce qui pose problème
c'est le fait que je sois ta boss.*
*Il a dit : tu me dis que ce n'est pas un problème avec ton
mari.*
J'ai dit : je te le dis.
Il a dit : c'est le travail ?
J'ai dit : oui.
 [...]
 *Une amie poète est venue nous interrompre. Elle a dit : fais-
tu des conneries ?*
J'ai dit : non.
Elle a dit : tu n'as pas besoin que je te sauve ?
J'ai dit : non.³³

Devant l'utilisation profuse des pronoms sujets à travers l'entière du récit, l'alternance dialogique (« j'ai dit / il a dit »), et l'organisation de l'intrigue autour de la relation entre la femme et l'amant, le lectorat peut entrevoir le spectre de l'écriture durassienne.³⁴ En privilégiant la vie intérieure du « je » sans égard pour une temporalité claire et linéaire, en mettant en mots une relation émotionnelle et physique intense, empreinte de transgression sexuelle et de folie, *Prague* s'offre à nous comme *L'Amant* nouveau, contemporain. Si pour Anna Ledwina : « [l]a place accordée au plaisir charnel est indéniable chez Duras »³⁵, il en va de même chez Veilleux, qui, en l'espace de 107 pages, décrit près d'une quinzaine de scènes érotiques, plus ou moins longues et plus ou moins violentes : « Réveillés ensemble. Baiser. Doigt. Bouche. Cunni. Son genou sur ma poitrine. Manque d'air. Ses mains autour de ma gorge. Venu dans ma bouche. Baisers. Dans ses bras longtemps »³⁶ ou « Nous sommes allés dans sa chambre. Nous avons baisé. J'ai joui sur lui. »³⁷

³³ Veilleux, M., *op.cit.*, p. 16.

³⁴ Il serait tout aussi pertinent de rapprocher *Prague* du travail littéraire d'Annie Ernaux (citée dans le roman), dans ce que l'érotisme joue un rôle important dans son écriture. Voir Julie Leblanc, « Érotisme et sensualité dans l'écriture autobiographique d'Annie Ernaux », *Genres, sexes, sexualités. Que disent les manuscrits autobiographiques ?*, Mont-Saint-Aignan : Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 48-61.

³⁵ Ledwina, A., *Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras*, dans *CIELAM*, 5 juin 2014 (en ligne).

³⁶ Veilleux, M., *op. cit.*, p. 32.

³⁷ *Ibidem*, p. 81.

Par-delà sa prédominance thématique, le désir vient également rythmer le récit ; il semble se structurer selon la forme-même du rapport sexuel : plus ou moins lent, chaotique, imprévu, excitant, fatigant... Dans ce sens, si l'incipit marque la rencontre entre les deux amants, c'est l'occasion de préliminaires (pour les personnages de même que pour le lectorat) – « Il a mis de la musique. Il essayait de s'approcher. J'hésitais. [...] J'avais très envie de lui. »³⁸ – desquels s'ensuivent une série d'ébats et de paragraphes de longueur variée. Le texte, dans un crescendo de va-et-vient érotiques, de folie, se dirige inévitablement vers son point orgasmique. La narratrice clôt alors le récit avec cette phrase : « Depuis le début, j'avais voulu écrire un roman. »³⁹ Cette finalité, ce point d'orgue dans l'écriture, reflète ici une narration marquée, dès ses débuts, par le désir et le rapport à la littérature. Travailler le corps et travailler le corps du texte pour donner lieu à un surgissement : le roman.

L'entrelacement narratif entre les ébats sexuels et les considérations sur le roman qu'elle écrit presque sous nos yeux confirme alors le lien inextricable entre désirer et écrire. Ledwina souligne :

*Pour Duras l'écriture est une expérience qui consiste à franchir les limites du connu, à exprimer ravissement, souffrance et désir dans leur violence. Le fait de créer apparaît en tant que substitution au désir érotique, transfert du plaisir depuis la sexualité dans les sensations et, en même temps, dans les mots.*⁴⁰

Chez Veilleux également, tout n'est qu'exploration du charnel, tout n'existe qu'à partir du charnel : c'est un chemin de la chair du corps vers la chair du roman. L'expérience intime constitue le squelette narratif sur lequel la narratrice vient déposer, par fragment, l'histoire, la vie. À l'instar de Duras, le transfert érotique a bien lieu dans *Prague*, le désir irrigue le récit et « la transgression demeure son principe et sa dynamique créatrice »⁴¹ :

³⁸ *Ibidem*, p. 9.

³⁹ *Ibidem*, p. 107.

⁴⁰ Ledwina, A., *op. cit.*

⁴¹ *Ibidem*.

Le roman commençait à tourner en rond. Les gestes devenaient répétitifs. Cet ordre de choses que l'on fait pour se rapprocher ; les baisers, les accolades, les langues dans le cou, les mains sur les fesses [...] Il y avait là une violence qui escaladait, mais même là, ce n'était pas assez. Il n'y avait pas encore de sentiments d'attachement, pas de drames en vue. Que du sexe et quelques claques.⁴²

À la recherche du drame, du surplus qui permettra la naissance du roman, s'ajoute une mise en danger constante, un rapprochement à la mort, à la perte de soi : « J'avais parlé avec Guillaume [le mari] sur Skype. Je lui avais expliqué que j'avais l'impression de m'être dédoublée. Une partie de moi pour vivre, l'autre pour la regarder vivre. »⁴³ Plus le roman avance et plus la narratrice perd son ancrage dans le réel, car elle « aime mieux vivre une réalité virtuelle. »⁴⁴ Alors, au-delà du style durassien, le texte fait appel à une intertextualité mythologique qui rend compte du processus d'écriture et de sa difficulté. Se comparant à « une sirène avec des jambes »⁴⁵, celle d'Andersen et non de Disney, qui « ne regrettai[t] pas d'avoir troqué [s]a voix contre ces jambes et ce sexe tout au bout »⁴⁶, la narratrice se demande : « une sirène peut-elle écrire ? Peut-être est-ce la seule chose qu'elle peut faire. Ne plus parler, écrire et offrir son sexe. »⁴⁷ Selon Hélène Vial :

Les toutes premières Sirènes de la littérature incarnent donc et le savoir et ses dangers : la transmission de ce qu'elles savent – et elles disent tout savoir – comporte, par la jouissance sensorielle dont elle s'accompagne, un danger de mort pour celui qui en bénéficie.⁴⁸

Si la narratrice, partageant son intimité, est dotée du savoir, de la connaissance d'elle-même, elle reste dépourvue d'une voix. Elle a choisi d'être complètement femme, physiquement du moins, pour

⁴² Veilleux, M., *op. cit.*, p. 30.

⁴³ *Ibidem*, p. 105.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Vial, H., *Les sirènes ou le savoir périlleux*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 10.

sentir et écrire. Enlever la parole à la femme semble, de premier abord, en opposition avec une approche féministe, mais l'écriture *vaut* parole. De fait, l'intégralité du positionnement identitaire existe dans la dualité : elle est femme et sirène, muette et parlante, active et passive, objet et sujet de l'écriture, elle est « une puissance destructrice, une enchanteresse. La proie et le prédateur. »⁴⁹ De même, elle met en danger son intimité et l'intimité d'autrui, elle « [s]e questionnai[t] sur le privé [...] [s]e demandai[t] si [elle] trahissai[t]. Mais, finalement devenue « une créature magique, un monstre marin », « [u]n mythe », « [u]n démon intérieur »⁵⁰, la narratrice comprend qu'« il n'y aurait que la littérature pour [lui] permettre de sentir un peu de complétude. Que la littérature. »⁵¹ L'on pourrait donc voir dans la figure de la sirène une réflexion plus large sur l'autofiction et l'engouement contemporain pour le genre. *Prague* est un chant d'amour à la littérature⁵², en envoûtement (voyeuriste ?) qui happe le lectorat et le séduit grâce à « [u]ne proximité impossible autrement. »⁵³ Mais à quel risque et à quel prix ?

En mettant le corps au centre, Veilleux s'inscrit et dépasse une lignée littéraire (québécoise) que l'on peut observer, par exemple, dans « La représentation du corps dans la littérature québécoise » de la chercheuse Lucie Lequin. À la fin de sa contribution, celle-ci déplore une production où les femmes « ne savent plus habiter leur corps [...] elles acceptent de rester en latence », avant de se demander : « À quand le retour à la femme intégrale ? »⁵⁴ Les romans publiés cette dernière décennie semblent avoir répondu positivement à Lequin en faisant place à la subjectivité, au plaisir, au désir et à la *complétude*, pour reprendre le terme de Veilleux. Au-delà des

⁴⁹ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 106.

⁵¹ *Ibidem*, p. 107.

⁵² L'on notera que le texte inclut plusieurs références musicales – Portishead, Antony and The Johnsons, PJ Harvey et Nick Cave, The Cure, ou encore Rufus Wainwright – qui accompagnent la narratrice et rythment le récit. Ce fond sonore, cette petite musique, permet d'atteindre un autre niveau d'émotion et de psychologie du personnage.

⁵³ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁴ Lequin, L., *La représentation du corps dans la littérature québécoise*, dans *Intercambio*, vol. 2, n°1, 2009, p. 213.

considérations sur l'écriture, celle-ci participe activement à l'élargissement des normes et des représentations du genre et de la sexualité. Comme c'est le cas chez Duras, pour qui « [l]a transgression sexuelle est [...] principalement traitée comme la déconstruction de la norme »¹, la narratrice de *Prague* s'éloigne d'une vision acceptable et aseptisée de la sexualité en explorant le couple ouvert, la violence dans la sexualité et la bisexualité. Lors d'ébats avec son amant, elle raconte :

*J'ai dit : pourquoi est-ce que tu m'as demandé si j'étais
endurante à la douleur ?*

Il a dit : je sais pas.

J'ai dit : je le suis. Tu peux me faire mal.

Il a dit : j'ai peur de trop aimer ça.

J'ai dit : s'il te plaît.

*Il m'a embrassée. Il m'a serré la mâchoire, puis m'a giflée.
Ensuite, il s'est assis sur moi et m'a serré la gorge. [...] Il a
recommencé sept ou huit fois. Mes jambes tremblaient, bougeaient
malgré moi. [...] Il était bandé. Il s'est approché de mon visage et il a
dit : ne meurs pas.*

*Je voulais qu'il ne me lâche jamais. Je voulais penser qu'il
pouvait me tuer. Je voulais qu'il me serre la gorge encore pendant
des années jusqu'à ce que je m'éteigne.*²

Le dialogue rapporté, situé juste après une scène de sodomie (« J'ai dit : viens dans mon cul »³), souligne une curiosité ou une soi-disant incohérence quant à la possibilité du corps-femme de trouver du plaisir dans la violence érotique. Cette violence n'est toutefois possible que grâce à l'acte préalable de parole. De fait, la narratrice prend le soin d'énoncer son désir en accordant son consentement, en demandant la force (« s'il te plaît »). L'emploi de « j'ai dit » suivi du modale « pouvoir » (utilisé à la deuxième personne du singulier) témoigne d'un partage égalitaire du pouvoir (sexuel) que l'on retrouve à travers le récit. L'on peut considérer en exemple deux moments de jouissance qui renforcent ce partage : « Il est venu sur mon ventre »⁴ précède de quelques lignes « J'ai joui sur lui. »¹

¹ Ledwina, A., *op. cit.*

² Veilleux, M., *op. cit.*, p. 24.

³ *Ibidem*, p. 23.

⁴ *Ibidem*, p. 80.

L'acte de jouir de l'un à ou sur l'autre est réciproqué, si bien que même en position de soumission, celle-ci est choisie ou sollicitée, par la narratrice.

La répétition de « je voulais » dans l'extrait susmentionné et les références à la masturbation (« Je me masturbais [...] Pendant qu'il me chokait »²) permettent de faire entrer dans le réel un univers sexuel encore peu visible.³ Cette transgression subvertit, de surcroît, les modèles sociaux normatifs, dans la mesure où amour et sexualité sont détachés. Comme le note Isabelle Boisclair dans son analyse récente d'un autre phénomène culturel subversif, « le weblog de *Solange te parle* »⁴, ce détachement « est cens[é] être l'apanage du masculin, qui serait le seul apte à bien dissocier sentiments amoureux de la stricte attirance physique et ainsi être le seul à profiter des délices offerts par les deux mondes. »⁵ Chez Veilleux, la sexualité sans sentiments occupe une large partie du roman – elle est une sexualité créatrice avant tout – et ce n'est que plus tard qu'un partage de sentiments a lieu : « J'ai dit : je t'aime, Seb. Il a dit : je t'aime. »⁶ L'expression réciproquée de l'amour opère néanmoins dans un environnement queer plus large de couple ouvert et de bisexualité. Surtout, considérant que, dans la culture *mainstream*, « la jouissance des hommes et celle des femmes ne sont pas traitées avec le même sérieux [...] qu'on perçoit [l'orgasme] des femmes comme incertain et facultatif »⁷, *Prague* s'éloigne d'une telle représentation disproportionnée et injecte de l'égalité dans le plaisir. La sexualité

¹ *Ibidem*, p. 81.

² *Ibidem*, p. 30.

³ Il est important de différencier soumission (volontaire) et positionnement victimaire. À juste titre, la narratrice refuse cela. Ayant fait lire le manuscrit à son amant, il commente : « Il a dit : on dirait que je te fais tout cela et que tu ne veux pas. Que tu le subis. Tu as un peu l'air d'une victime. J'étais fâchée qu'il me dise cela. [...] J'ai dit : je te demande de le faire. Je dis que j'aimerais que tu le fasses longtemps, toujours. C'est écrit juste là. » (*op. cit.*, p. 85-86)

⁴ Boisclair, I., *Solange te parle féministe. Sexe, genre et sexualité dans les capsules de Solange te parle*, dans *Itinéraires* (en ligne), 2017-2, p. 1.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁶ Veilleux, M., *op. cit.*, p. 74.

⁷ Boisvert, L., *Le principe du cumshot*, VLB Éditeur, Montréal, 2017, pp. 204-205.

est ancrée dans un principe simple, énoncée au début du roman, qui sert de fil conducteur : « J'ai dit : je m'appartiens. »¹

Elle-même bisexuelle, mariée à un homme bisexuel, la narratrice de Veilleux offre là aussi une vision rare, tout en déconstruisant les stéréotypes qui entoure cette orientation sexuelle :

J'avais jusqu'à ce moment une vision assez binaire de la sexualité. J'avais été en couple avec une femme, puis avec mon mari. J'avais eu des aventures avec d'autres mais presque toujours dans des contextes de fêtes, d'alcool. Rien sur le long terme. [...] [J]e catégorisais les pratiques selon les genres. Touchers des femmes, touchers des hommes. Je découvrais que c'était faux. Qu'il n'y avait que des touchers d'individus et que le genre n'avait pas grand-chose à voir avec la façon d'approcher l'autre.²

La bisexualité de mon mari ne m'inquiétait plus. [...] Ensuite, cette idée du bisexuel qui doit absolument aller voir ailleurs est ridicule. J'étais moi-même bisexuelle, je ne voyais aucune femme depuis des années et je m'en portais bien. [...] La bisexualité masculine a cela d'inquiétant qu'on ne la comprend pas bien, qu'on n'y croit pas. On ne s'interroge jamais autant sur un rapport homosexuel dans le parcours d'une femme tandis qu'un homme devient automatiquement un homosexuel dans le placard. J'avais mis du temps à comprendre.³

Fantasmée, stéréotypée, la bisexualité perce lentement dans l'espace public et médiatique. Des productions anglophones (principalement) et francophones lui font une place mais « les personnes bisexuelles souffrent encore d'une invisibilisation qui contribue à la perpétuation des discriminations à leur égard, d'où l'importance de la journée internationale de la bisexualité »⁴ et des romans tels que celui de Veilleux, dans la mesure où la littérature participe à façonner le réel. Avec *Prague*, il apparaît avant tout qu'écriture et désir ne font qu'un. La bisexualité s'inscrirait-elle aussi dans une dualité thématique et stylistique pour s'approcher encore plus prêt de la *complétude* ?

¹ Veilleux, M., *op. cit.*, p. 14.

² *Ibidem*, p. 40.

³ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁴ Duval, A., *Bisexualité et invisibi-lité*, dans *Décadrée.com*, 30 septembre 2018.

La Minotaure, ou la mythification de soi

*J'ai décidé de t'écrire, Maude, pour ne pas mourir. Je serai brutalement honnête envers toi. Tout me secoue de l'intérieur, tout me fait violence. J'ai besoin de te parler, Maude. Les recours ont été épuisés. Et voilà que tout déborde. Que tout se déchire.*¹

De la même manière que *Prague* offre une réflexion sur l'écriture, *La Minotaure*, publié en 2019 par la poétesse et écrivaine québécoise Mariève Maréchale, positionne cet impératif dès l'incipit. La décision d'écrire, à la première personne du singulier (« j'ai décidé ») est directement présentée comme un acte de survie « pour ne pas mourir », parce qu'aucune autre solution n'est possible. La survie est ici étroitement liée à une destinataire. En effet, la narratrice (non-identifiée) s'adresse directement à une autre femme, Maude. Selon Isabelle Boisclair et Karine Rosso : « déjà présente dans la poésie et la forme épistolaire, cette forme de narration prend une place de plus en plus importante dans l'écriture romanesque. »² Bien que publié sous l'appellation de « roman », le texte à l'étude brouille les pistes – poésie ? lettre ? journal ?³ – et renvoie, dans le même temps, à toute une production actuelle, puisqu'« [à] l'instar des identités de genre, les genres littéraires traversent aussi une époque de redéfinition et d'atomisation. »⁴ Construit dans la fragmentation, composé d'une multitude de sections plus ou moins longues, parfois de quelques lignes s'apparentant à un poème, *La Minotaure* est, à l'image de sa narratrice, polymorphe, éclatant et éclaté, débordant et déchiré, comme si nous avions à lire le trop-plein, les morceaux de soi violents.⁵ Dans ce trouble de genre (littéraire), à la fois

¹ Maréchale, M. *La Minotaure*, Triptyque, Montréal, 2019, p. 7.

² Boisclair, I., Rosso, K. (dir.), « Quand je t'interpelle », *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Nota Bene, Montréal, 2018, p. 5.

³ La narratrice note d'ailleurs : « J'en suis venue à la poésie parce que j'ai douté de mon père. J'en suis venue au journal intime car j'ai commencé à douter de Dieu. J'en suis arrivée au roman parce que j'ai douté de moi. » (Maréchale, M., *op. cit.*, p. 130).

⁴ Tardif, D., *La tendresse des mots sur les douleurs du présent*, dans *Ledevoir.ca*, 2 septembre 2017.

⁵ Dans son analyse, *L'écriture fragmentaire des Fous de Bassan d'Anne Hébert*, Adela Gligor, rapporte les propos d'Alain Montandon, selon qui : « [l]e fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme

romanesque et poétique, « l'emploi de la deuxième personne sert principalement à révéler que l'Autre – le *tu*, le *vous* ou le « non-je », dirait Benveniste – est *constitutif du moi* »¹. Le dispositif narratif à l'œuvre vient servir celle qui énonce la douleur, le manque, pour se reconstituer.

Racontant son enfance difficile, la narratrice s'engage dans un processus analeptique vers cette période marquante de la vie, tout en affirmant en une unique phrase : « Je ne crois pas à l'enfance. »² Ces quelques mots, légers, entourés d'une immensité de blanc contrastent avec le poids du traumatisme infantile. Le père, comparé au « bonhomme sept heures » (la version canadienne du croquemitaine ou du Père Fouettard français ; en anglais, *the Boogeyman*), a constamment rabaissé la narratrice, sa sœur et sa mère, par misogynie³ :

*Elle ne vient jamais, l'approbation du bonhomme sept heures [...] Le bonhomme sept heures est un homme blanc et pauvre. Il s'en prend aux femmes et aux Noires comme une vengeance et pour nous rappeler qu'il détient toujours le pouvoir, malgré sa pauvreté, d'avilir, c'est-à-dire d'être le centre du monde.*⁴

Le traumatisme engendré par la figure paternelle – en plus de la non-appartenance à un genre spécifique, comme nous le verrons par la suite – a ainsi donné lieu au déchirement : corporel, identitaire et textuel. Étant entendu que « l'écriture fragmentaire suppose, par rapport à une écriture monumentale, [...] une problématique de la rupture, dans l'approche même du rythme »⁵, il convient de se

désigne une œuvre incomplète, morcelée. [...] La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. » (en ligne)

¹ Boisclair, I., Rosso, K., *op. cit.*, p. 11.

² Maréchale, M., *op. cit.*, p. 136.

³ Plus tard dans le texte, la narratrice raconte : « Je crains d'obtenir un poste, qu'il l'apprenne et qu'il tue mes étudiantes. Dans sa tête, les femmes se liguent contre lui. C'est son plus grand malheur. » (*op. cit.*, p. 139) L'on verra ici le pesant spectre de la tuerie de l'École polytechnique à Montréal : une féminicide ayant fait 14 victimes le 6 décembre 1989. Pour plus d'information, voir : « 25 ans après la tuerie de Polytechnique, une survivante se souvient », *LaTribune.ca*, 5 décembre 2014.

⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁵ Ripoll, R., *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, p. 17 (en ligne).

pencher sur le rôle de la mythologie dans l'articulation de cette rupture, de même que dans la potentialité du mythe à remplir les vides laissés par le fragment, car, « [l]'écriture fragmentaire, dans ses blancs, crée un espace de non-dit qui permet l'ambiguïté » et qui fait du lectorat « un agent productif du sens. »¹

Le titre du roman, *La Minotaure*, place la mythologie au centre de notre attention. Il évoque immédiatement le mythe du monstre mi-homme mi-taureau, prisonnier carnivore du labyrinthe construit par Dédale :

*Ce monstre dévore chaque année ou chaque grande année (neuf ans), ou tous les trois ans, le tribut imposé à Athènes par le roi de Crète : sept éphèbes et sept vierges. Au troisième sacrifice, ou lors d'un sacrifice non précisé, Thésée se mêlera aux treize autres victimes. Ariane l'aimera tout aussitôt et l'aidera à tuer le Minotaure en le guidant dans le labyrinthe grâce à son fil célèbre. Les deux amants s'enfuiront alors, mais le héros ingrat abandonnera à Naxos, sur l'île de Dia, la jeune fille que Dionysos épousera finalement.*²

C'est donc un fil, un lien amoureux, qui unit les deux amants et ramène le héros en danger vers la vie. N'est-ce pas une relation similaire qui unit la narratrice et Maude ? La première ligne du récit, comme le début d'une pelote, comme une bouée de sauvetage, lie les deux protagonistes : Maude, telle Ariane, permet à la narratrice de s'aventurer dans son dédale personnel et traumatique, et offre une issue de secours : « Cette adresse à toi m'est nécessaire pour réussir à traverser des espaces et des temps sans me perdre, sans m'étioler. »³ Dès lors, il faut aussi concevoir le roman selon un modèle labyrinthique où chaque fragment est couloir ou mur, progression ou arrêt. Chaque élément est l'occasion d'une (re)découverte de soi. La matérialité du roman participe à l'expérience dédaléenne dans ce qu'il est possible de se perdre, de recommencer, de repartir d'un autre point. La numérotation aléatoire des pages, tantôt succincte, tantôt absente (sans règle visiblement établie), donne lieu à une désorientation et opère une dé-hiérarchisation de la structure narrative, et donc, du contenu. En ce sens, de la fragmentation

¹ *Ibidem.*

² Siganos, A., *Le mythe du Minotaure dans la littérature contemporaine*, dans *Littératures*, n° 28, printemps 1993, p. 10.

³ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 67.

émerge une multitude d'expériences – chaque texte se suffit, comme dans un recueil – qui, assemblées, constituent une vie.

La figure paternelle, en tant que moteur de l'écriture, est avant tout un regard. Dans ce texte à fleur d'émotions et de sens, la vue prédomine, domine :

J'écris pour qu'aucune veine n'explose. Je crois que les caillots de sang se forment instantanément ou s'attrapent, se passent d'un regard à l'autre. [...] J'écris pour vivre enfin sans ses yeux parce que je suis incapable de les oublier. Je veux que son regard dévie ailleurs et qu'il crève, oui, qu'il crève donc, sur un tranchant négligé.¹

Ce que je nommerai une « hanto-biographie » – pour faire écho à Bourdieu ou Éribon et l'« honto-biographie »², dans la mesure où, le passé, l'enfance et la figure légendaire et effrayante du « bonhomme sept heures » hantent et produisent le récit de soi – repose sur des dualités entre voir/être vu, masculin/féminin, homme/femme, mort/vivant, réel/fiction ; ces catégories sont constamment remises en question et déconstruites. Pour preuve de la porosité entre ces binarités, la narratrice se rappelle : « Y a rien à faire avec toi! rage-t-il [...] en me foudroyant avec ses pupilles mouillées couleur d'effroi. Car oui, mon bonhomme sept heures était effrayé. »³ Les moments de déstabilisation, où le pouvoir du père est en danger, s'avèrent paradoxalement plus dangereux pour les dominés : « je sais qu'une personne qui a tout perdu est capable de tout. Et qu'un homme blanc qui a tout perdu est bien trop souvent une bombe atomique. »⁴ Ainsi, la peur est totalitaire puisque le père, faible ou fort, reste colère, haine et rejet : il « était un accident perpétuel. »⁵ À l'âge où l'identité se construit par rapport à des modèles adultes, la narratrice est coincée entre violence paternelle et soumission maternelle. Impossible de devenir soi : « Ma vie. Jusqu'à mes dix-huit ans, elle appartenait à mon père. »⁶

¹ *Ibidem*, p. 16.

² Éribon, D., *La voix absente. Philosophie des états généraux*, Pierre Bourdieu. *L'insoumission en héritage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2013, p. 125.

³ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶ *Ibidem*, p. 75.

En résulte une instabilité identitaire – exacerbée par les normes sociales de genre – que l’abondance de miroirs dans le texte vient souligner :

Je ne crois pas m’être déjà remise de mon image. Les glaces contiennent en elles ma propre rupture. Il y a un véritable danger à me promener dans les rues commerçantes. L’expérience du miroir me traumatise. Mon reflet ne semble jamais être le bon. Entre lui et moi, il y a une incoïncidence, un accident de réel, un étouffement.¹

À la fragmentation textuelle s’ajoute donc l’éclatement identitaire. Le roman met en avant la hantise du reflet complet de soi, « de tous ces miroirs ambulants qui ne se brisent pas. »² En entretien sur Radio-Canada, l’auteure remarque : « Peut-être que le problème n’est pas le reflet, mais le miroir : la façon dont la société nous dit qu’il est possible de se regarder, de s’inventer. »³ Le miroir agit donc comme une autorité, il est à la fois reflet et cadre ; derrière l’image de soi apparaît l’image sociale normative acceptable : dans le cas de la narratrice, reflet et attente sont « incoïncidents ». Devant la prolifération de références au miroir – et vu l’attachement inextricable à l’enfance – l’on pourrait être tenté par une approche lacanienne pour discuter de la formation du sujet. Hors, si « *le stade du miroir* est un drame »⁴ pour un sujet (nourrisson) morcelé qui perçoit une totalité inatteignable dans le miroir, les différents reflets, les différentes totalités renvoyées au regard de la narratrice, sont, au contraire, non-enviables. Et, si le stade lacanien évoque une tension entre le corps et l’image, la tension dans *La Minotaure* provient avant tout d’un reflet des attentes sociales auxquelles elle ne souhaite se conformer. Considérant, de surcroît, que Mariève Maréchale s’intéresse aux travaux de Nicole Brossard et Monique Wittig⁵, l’éloignement de la psychanalyse pour créer du sens semble d’autant plus pertinent. Pour Wittig, en particulier, « il n’y a aucun doute que

¹ *Ibidem*, p. 30.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *L’affirmation des identités multiples et parfois contraires*, *Ici.radio-canada.ca*, 19 février 2019.

⁴ Lacan, J., *Le stade du miroir*, dans *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, n°4, 1949, p. 452.

⁵ *Ici.radio-canada.ca*, *op. cit.*

Lacan ait trouvé dans « l'inconscient » les structures qu'il dit y avoir trouvées puisqu'il les y avait mises auparavant »¹ et que « c'est un inconscient qui veille trop consciemment aux intérêts des maîtres qu'il habite pour qu'on les en dépossède si aisément. »² L'on comprend ainsi que l'éclatement et le morcellement sont apaisants, car ils permettent la construction d'un soi parcellaire³, divers, différent, loin d'une totalité préétablie : « Les miroirs explosent, Maude, et cela me rassure. »⁴ Nous sommes témoins ici d'une poétique de l'éclatement, dans le fond et dans la forme. La fragmentation narrative permet l'exploration de soi sans que la narratrice soit exposée à sa totalité traumatique ; le blanc, l'espace, offrent un répit.

Ce qui demeure au centre de *La Minotaure* et que le titre met en exergue également, c'est donc bien la problématique identitaire (genre, orientation sexuelle, origines) dans la mesure où elle ne correspond pas ou trouble les codes sociaux. À propos de son genre, la narratrice explique :

*Pour des gens comme moi, Maude, des gens au genre double, qui se sentent en même temps beau et belle, émue et ému, qui sont dépassé-e-s par leur langue si sexiste, par leur double socialisation et de fille et de garçon, l'espace public est un écartèlement et un vide qui engouffre jusqu'à nos espoirs, nos familles, nos intimités. Il faudrait casser tous les miroirs.*⁵

Dans la lignée des études de genre et queer, le récit vient déstabiliser les croyances essentialistes en séparant sexe biologique, genre et orientation sexuelle.⁶ La narratrice se positionne dans une dualité, elle est le féminin et le masculin (comme souligné par le titre). Et, l'écriture épïcène illustre un engagement littéraire et social pour l'inclusion et la non-hiérarchie des sexes : par exemple, « tout-e

¹ Wittig, M., *La pensée straight*, dans *Questions Féministes*, n°7, 1980, p. 47.

² *Ibidem*, p. 51.

³ Écouter l'entretien sur Radio Canada durant lequel l'auteure revendique ses identités multiples : butch, lesbienne, bigenre.

⁴ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 51.

⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁶ Voir, entre autres, les travaux de la philosophe américaine Butler, J. : *Gender Trouble* (1990) et *Undoing Gender* (2004), disponibles en français.

bon-ne bouddhiste »¹ ou encore « ceuzes »² et « Illes »³. Contre « [l]es discours [qui] donnent de la réalité sociale une version scientifique où les humains sont donnés comme invariants, intouchés par l'histoire, intravaillés par des conflits de classes »⁴, contre l'hétéronormativité et « [l]e concept de « différences des sexes » par exemple [qui] constitue les femmes en autres différents »⁵ et dominés, *La Minotaure* prône le trouble, la non-adhésion⁶, – elle est « atteinte de personnages multiples »⁷ – et s'inscrit dans une approche intersectionnelle, puisqu'à son « trouble dans le genre » (pour reprendre l'expression butlérienne) s'ajoute un trouble des origines. À propos de sa mère elle raconte : « Ma mère a pris dix ans parce qu'elle était une femme. [...] Parce qu'elle était orpheline. [...] Sûrement, aussi, parce qu'elle ressemblait à une Autochtone. »⁸ Le genre, la classe sociale et les origines ethniques s'entrelacent et contribuent à la domination du sujet⁹, domination mise en lumière et dénoncée ici.¹⁰ Déclarant, « Je ne sais pas qui je suis car ma mère non plus »¹¹, la narratrice montre l'étendue de ses manques, de ces trous de soi, causés par un lignée généalogique hachurée.

¹ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 66.

² *Ibidem*, p. 68.

³ *Ibidem*, p. 93.

⁴ Wittig, M., *op. cit.*, p. 46.

⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁶ Il est d'ailleurs intéressant que la découverte de son homosexualité soit articulée comme une opposition au père, au patriarcal donc, à cette hétéronormativité du monde : « Au même moment, je découvre que j'aime les femmes. [...] C'est mon savoir contre celui de mon père. Toute la vie se transforme. Les règles changent. » (Maréchale, M., *op. cit.*, p. 50). Ce passage renvoie également au travail de Wittig et sa célèbre formule selon laquelle « Les lesbiennes ne sont pas des femmes » (Wittig, M., *op. cit.*, p. 53), puisque celles-ci, sortant de l'hétéronormativité, de la domination patriarcale, découvre de nouveaux possibles.

⁷ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 122.

⁸ *Ibidem*, p. 36.

⁹ Un autre exemple souligne le racisme du père envers les autochtones : « Kahnawà:ke, c'est une réserve d'Indiens. Faut pas aller là-bas. [...] C'est vrai, c'est mon papa qui me l'a dit » (*Ibidem.*, p. 123).

¹⁰ Pour plus d'information sur la situation des Premières Nations canadiennes, et en particulier le cas de femmes autochtones disparues, voir : « Femmes autochtones : Marion Buller croit « évident » qu'il s'agit d'un « génocide », *Ici.radio-canada.ca*, 11 juin 2019.

¹¹ Maréchale, M., *op. cit.*, p. 114.

Finalement, en ayant recours à la figure mythologique du minotaure et en se la réappropriant, la narratrice trouve un peu de lumière et maintient le bout du tunnel, la sortie du dédale, à portée de mots. Les hachures, les absences, les incohérences, la narratrice les comble et les dépasse furieusement avec son monstre :

La Minotaure, c'est ce qui reste de moi lorsqu'il ne reste plus rien de moi, lorsque je perds tout, lorsque j'ai l'impression de mourir, lorsque je me trouve au bout de mon dénuement, de ma perte, de mes hantises. C'est mon surgissement. Ma pulsion de vie. Ma doublure. [...] La Minotaure, c'est mon ombre, mon contour, ma vérité, mon seul véritable reflet. [...] C'est mon reflet hors des miroirs. La très belle échappée-bête.¹

Plutôt que de positionner la créature comme la chose à anéantir (le père, par exemple), la narratrice, dans un jeu de dualité, voit la Minotaure comme l'outil de sa survie. Devant le poids des attentes sociales et du traumatisme de l'enfance, la créature est « un brasier au centre de [s]on corps »². Tandis que la narratrice de Veilleux est proie et prédatrice, celle de Maréchale est monstre et héroïne. Et si l'écriture de *Prague* apporte une peu de complétude, celle de *La Minotaure* permet à sa narratrice de « revenir des murs qu[']elle a longtemps habités [...] de réintégrer [s]a chair »³.

Conclusion

En conclusion de sa critique de *Prague* de Maude Veilleux, Dominic Tardif note :

[Elle] aura forcément toutes les allures d'une terroriste aux abois, prête à s'immoler si le feu la rapproche de ce qu'elle traque. Elle appartient à un trop rare groupe : celui des gars et des filles qui écrivent parce qu'ils le doivent, et non simplement parce qu'ils le peuvent.⁴

¹ *Ibidem*, pp. 53-54.

² *Ibidem*, p. 133.

³ *Ibidem*, p. 176.

⁴ Tardif, D., *op. cit.*, 2016.

Le devoir d'écrire, compris comme un impératif par rapport à soi, une impossibilité de ne pas écrire, se double d'un devoir éthique dans ce qu'il contribue à une mise en lumière d'expériences et d'identités minoritaires. Il en va de même chez Mariève Maréchale. À travers cette étude, nous avons montré comment le désir de l'autre, l'existence de l'autre, participe intégralement de l'expérience d'écriture, comment le genre de l'autofiction, la forme fragmentaire, l'interpellation s'inscrivent dans une entreprise qui vient faire « basculer le subjectif dans l'universel »¹. Nous avons également observé l'influence des mythes et de l'intertextualité sur les structures narratives ainsi que dans l'articulation de nouvelles potentialités individuelles et collectives. Ainsi, *Prague* et *La Minotaure*, en ayant recours à une esthétique monstrueuse – selon la définition latine de *monstrare*, à savoir, *montrer* – en « débord[ant] de l'espace du livre »², montrent du doigt, interviennent dans le réel, l'interrogent et le troublent.

Bibliographie

Abdelmoumen, M., *L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan*, dans *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, ENS, Lyon, 2013

Boisclair, I., *Solange te parle féministe. Sexe, genre et sexualité dans les capsules de Solange te parle*, dans *Itinéraires*, 2017-2 (en ligne)

Boisclair, I., Rosso, K. (dir.), *Quand je t'interpelle, Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Nota Bene, Montréal, 2018

Boisvert, L., *Le principe du cumshot*, VLB Éditeur, Montréal, 2017

Duval, A., *Bisexualité et invisibi-lité*, dans *Décadrée.com*, 30 septembre 2018

Éribon, D., *La voix absente. Philosophie des états généraux*, Pierre Bourdieu. *L'insoumission en héritage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2013

Gefen, A., *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Corti, Paris, 2017

Gligor, A., *L'écriture fragmentaire des Fous de Bassan d'Anne Hébert*, dans *Fragments : Entre brisure et création*, Presses Universitaires de Rennes, Angers, 2016 (en ligne)

Guy, C., *Vive le Québec livre !*, dans *Lapresse.ca*, 15 mars 2018

¹ Abdelmoumen, M., *L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan*, *Littératures francophones: Parodies, pastiches, réécritures*, ENS, Lyon, 2013, p. 65.

² Veilleux, M., *op. cit.*, p. 104.

- Kirouac, M., Isabelle et Cormier, Pénélope, *Portraits et enjeux de la relève dans les littératures francophones du Canada*, dans @analyses, vol. 14, n°1, printemps-été 2019
- Lacan, J., *Le stade du miroir*, dans *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, n°4, 1949
- Ledwina, A., *Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras*, dans *CIELAM*, 5 juin 2014 (en ligne)
- Lequin, L., *La représentation du corps dans la littérature québécoise*, dans *Intercambio*, vol. 2, n°1, 2009
- Maréchale, M., *La Minotaure*, Triptyque, Montréal, 2019
- Ripoll, R., *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006 (en ligne)
- Saint-Martin, L., *Le corps et la fiction à réinventer : métamorphose de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec*, dans *Recherches féministes*, 7 (2), 1994
- Siganos, A., *Le mythe du Minotaure dans la littérature contemporaine*, dans *Littératures*, n° 28, printemps 1993
- Tardif, D., *La tendresse des mots sur les douleurs du présent*, dans *Ledevoir.ca*, 2 septembre 2017
- Tardif, D., *Le roman comme acte de courage kamikaze*, dans *Ledevoir.ca*, 27 août 2016
- Tardif, D., *Les nouveaux mâles de la littérature québécoise*, dans *Ledevoir.ca*, 29 septembre 2018
- Veilleux, M., *Prague*, Hamac, Québec, 2016
- Vial, H., *Les sirènes ou le savoir périlleux*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014
- Wittig, M., *La pensée straight*, dans *Questions Féministes*, n°7, 1980
- *** *25 ans après la tuerie de Polytechnique, une survivante se souvient*, dans *LaTribune.ca*, 5 décembre 2014
- *** *Femmes autochtones : Marion Buller croit « évident » qu'il s'agit d'un génocide*, *Ici.radio-canada.ca*, 11 juin 2019
- *** *L'affirmation des identités multiples et parfois contraires*, *Ici.radio-canada.ca*, 19 février 2019

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LA TRADUCTION DU TEXTE DRAMATIQUE

SOME CONSIDERATIONS ABOUT THE TRANSLATION OF THE DRAMATIC TEXT

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO

Bogdan CIOABĂ¹

Résumé

Notre travail propose quelques considérations sur les défis dans la traduction du texte théâtral. Nous partons de la prémisse que ce type de texte, de par son but artistique, qui est celui d'être représenté sur la scène, suppose des spécificités de construction qui doivent être respectées dans le processus de traduction. Cette activité traductive engage un mode distinct de réception ainsi que d'autres mécanismes de lecture des textes, qui vont au-delà la simple traduction du texte littéraire.

Selon nous, il y a deux niveaux dans la traduction du texte théâtral : la transposition d'une langue source dans une langue cible et la traduction au niveau de l'interprétation des comédiens. Encore, il s'agit des spécificités de la traduction du texte dramatique selon l'encodeur du texte dans la langue cible, c'est-à-dire le traducteur. Ce dernier peut être un professionnel de la traduction, qui focalisera son attention sur la fidélité de la traduction au texte de départ ou un professionnel du théâtre (metteur en scène, acteur), qui se concentrera surtout sur le processus d'adaptation, car il privilégiera la projection de la représentation scénique.

Nous illustrons nos considérations sur la traduction du texte dramatique par l'analyse de quelques aspects observés dans traduction en roumain de la pièce « Roméo et Juliette », faite par St. O Iosif, dans « l'Ubu roi » rendu en roumain par Romulus Vulpescu et dans notre version roumaine de la pièce « Qui est ce Ionesco », de Richard Letendre.

Mots-clés : traduction, texte théâtral, adaptation, mise en scène, réception

Abstract

Our paper offers some considerations on the challenges in translating drama texts. We start from the premise that this type of text, by its artistic purpose, which is that of being represented on the stage, supposes specificities of construction which must be respected in the process of translation. This translating activity engages a distinct mode of reception, as well as other mechanisms for reading texts, which go beyond a simple translation of a literary text.

¹ bogdan_cioaba@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie.

In our opinion, there are two levels in the translation of the dramatic text : transposing from a source language into a target language and the adaptation at the level of actors' interpretation. More than this, this type of translation involves the specificities of the translation of the dramatic text according to the encoder of the text in the target language, that is to the translator. This one can be a professional translator, who will focus on the fidelity of the translation to the original text or a theater professional (stage director, actor), who will focus especially on the adaptation process, as he will privilege the projection of the scenic representation.

We illustrate our considerations on the translation of the dramatic text by analyzing some aspects observed in the Romanian translation of the play "Romeo and Juliet", by St. O. Iosif, that of "King Ubu" proposed by Romulus Vulpescu, as well as our own translation of Richard Letendre's "Qui est ce Ionesco".

Keywords: translation, theatrical text, adaptation, staging, reception

Resumen

Nuestro trabajo propone algunas consideraciones sobre los desafíos en la traducción del texto teatral. Nuestra premisa es que este tipo de texto, por su finalidad artística, que es la de estar representado en la escena, supone especificidades de construcción que deben ser respetadas en el proceso de traducción. Esta actividad involucra un modo distinto de recepción, así como otros mecanismos para leer textos, que van más allá de la simple traducción del texto literario.

En nuestra opinión, hay dos niveles en la traducción del texto teatral : la transposición del idioma de origen y la adaptación a las necesidades de los actores. Además, se trata de las especificidades de la traducción del texto dramático según el codificador del texto en el idioma de destino, es decir, según el traductor. Este último puede ser un profesional de la traducción, que centrará su atención en la fidelidad al texto original o un profesional del teatro (director de teatro, actor), que enfocará especialmente el proceso de adaptación, ya que privilegiará la proyección de la representación escénica.

Ilustramos nuestras consideraciones sobre la traducción del texto dramático analizando algunos aspectos observados en la traducción en rumano de la obra "Romeo y Julieta", en la version de St. O. Iosif, la de la pieza "Ubu Rey" en la traducción de Romulus Vulpescu y en nuestra adaptacion escenica del texto "Qui est ce Ionesco", de Richard Letendre.

Palabras clave : traducción, texto teatral, adaptación, puesta en escena, recepción

Bref aperçu sur la traduction du texte dramatique. Moyens et buts

Le texte dramatique est un type particulier de texte littéraire, par ses particularités formelles, d'une part, et par l'utilisation qui en est envisagée, de l'autre, à savoir le fait que le texte dramatique est, par définition, destiné à être joué sur une scène. Par la traduction d'un

tel texte, il s'agira d'arriver à un texte qui puisse être prononcé, dit par des acteurs. L'auteur l'a écrit dans ce but et il faut également, dans la langue d'arrivée, que le texte traduit ait cette qualité, cette performabilité. Un texte de théâtre doit alors avoir un rythme, être coulant, sans pour autant être ramené à une conversation banale. Cela nécessite un polissage des répliques, mais il peut arriver aussi que le traducteur soit amené à raccourcir, à condenser ou au contraire à expliciter.

Il faut en même temps garder le sens de la phrase, le style, le rythme, tout en lui donnant un aspect naturel dans la langue cible. L'idéal est d'arriver à un texte où le processus de traduction ne soit pas visible, un texte dont on puisse penser qu'il a été écrit dans la langue cible, directement, et que l'on sente en même temps le style de l'auteur.

Le produit de cet acte traductif se définit par rapport à l'auteur et à la langue source d'un côté, et de l'autre par rapport au traducteur et à la langue cible. On peut donc distinguer deux aspects de la traduction : l'aspect synchronique que l'on analyse par un travail de type poétique correspondant à l'analyse comparative des textes en présence ; l'aspect diachronique que l'on analyse par une critique de la traduction comme moyen de réception dans et à travers le temps.

Etant donné « l'épaisseur des signes »² qui définit un texte de théâtre il faut tenir compte des deux niveaux de traduction, qui se rapportent à deux types de définition du texte théâtre (le sens large et le sens restreint) au moins. On a affaire tout d'abord à une transposition d'une langue source dans une langue cible et, ensuite, à une traduction au niveau de l'interprétation des acteurs. Il s'agit des dialogues qui s'ensuivent entre deux champs sémiotiques, au niveau

² *Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes. (Barthes, Roland, *Littérature et signification, Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981, p. 258).*

linguistique et au niveau de l'interprétation dramatique. Les comédiens cherchent dans les niveaux de langue, les argumentaires, les champs sémantiques et les constructions grammaticales, des indices pour décrypter la psychologie des personnages et les enjeux des situations.

Le traducteur Jean-Michel Déprats, propose une définition de la traduction théâtrale en trois étapes : « Traduire n'est pas adapter », « Trouver des mots qui soient des gestes » et « Une entreprise sans cesse recommencée »³. A son tour, Patrice Pavis formule, dans son *Dictionnaire du théâtre* une définition de la traduction théâtrale qui a dans son centre la mise en scène envisagée : « Primo au théâtre la traduction passe par le corps des acteurs et les oreilles des spectateurs ; secundo, on ne traduit pas simplement un texte linguistique en un autre, on confronte et on fait communiquer des situations d'énonciation et des cultures hétérogènes, séparées par l'espace et le temps »⁴.

Georges Mounin fait noter que : « Traduire une œuvre théâtrale signifie vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées qu'une culture oppose à la pénétration d'une autre culture [...]. De plus, la traduction théâtrale est presque sans appel, le texte résiste ou ne résiste pas à la récitation; alors que la forme d'un poème ou d'un roman est liée à une pénétration lente »⁵.

Dans la lignée de Mounin, Fabio Regattin remarque que « beaucoup d'encre a été versée sur la traduction littéraire ou poétique, alors que la traduction théâtrale est restée dans l'ombre »⁶ en regrettant que « la plupart des chercheurs persistent à déplorer une absence d'intérêt pour la matière »⁷. Regattin essaie d'éclaircir la question par une mise au point de la situation actuelle de la traduction du texte dramatique, en retraçant une diachronie de la place de la spécificité du théâtre dans la traduction

³ Déprats, Jean-Michel, in Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 900.

⁴ Pavis, Patrick, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin 2004, p. 385.

⁵ Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1976, p. 160.

⁶ Regattin, Fabio, *Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique* in « L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales », no. 36/ 2004, p. 156.

⁷ Regattin, Fabio, *op. cit.*, p. 156.

Il y a plusieurs approches sur la traduction du texte dramatique.

L'une de ces approches vise les outils de l'analyse sémiotique. De cette perspective, le traducteur peut d'abord identifier les systèmes signifiants et, par la suite, déterminer leur importance et leurs fonctions dans le système global de la pièce. Dans une analyse sémiotique, le théâtre se présente comme étant constitué de plusieurs systèmes signifiants, la sémiotique théâtrale visant à déceler les divers niveaux de lectures possibles et, par la suite, à les réintégrer dans le système global. Comme le signale Anne Ubersfeld : « L'intérêt d'une sémiotique théâtrale est [...] non pas de donner des sens aux signes [...] ni même de repérer les signes les plus usuels avec leur sens [...], mais au contraire, de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres »⁸.

Une autre approche vise le niveau stylistique. Il est une évidence que les faits de style sont au cœur même de l'activité expressive littéraire. Même banal, un fait de style dans un acte d'énonciation apporte de la couleur au discours, ajoute à la signification du texte. Le traducteur ne peut donc pas l'ignorer : il doit évaluer le poids des faits de style dans une langue et dans l'autre et les restituer selon les moyens pertinents. La décision de traduire ou non le fait de style, et comment le traduire, est liée à plusieurs facteurs. Le traducteur peut décider soit d'être fidèle au texte, et de faire donc une traduction neutre, minimale, mot à mot, soit choisir de rendre le sens de la figure du style, sans la re-créeer dans sa langue, soit, enfin, si les figures de style inscrivent dans le cœur du texte ce qui s'y est joué et va se rejouer, il est essentiel qu'elles soient traduites.

La traduction d'un texte dramatique a ses particularités. Jacques Lasalle considère d'ailleurs que la traduction d'un texte dramatique est déjà une forme de mise en scène, qui réduit les possibles scéniques du texte théâtral : « Si le texte original peut engendrer une multitude de représentations différentes, ce n'est vrai d'aucune de ses traductions. [...] Chaque traduction est porteuse de

⁸ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II*, Paris, Editions sociales, 1978, p. 21.

l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène »⁹.

Si la traduction est assumée par un homme de théâtre (metteur-en-scène, acteur, scénographe, chorégraphe, interprète), il est fort possible que celui-ci fasse une traduction ayant en vue la modalité dans laquelle il imagine la représentation scénique du texte considéré. Si, par contre, la pièce de théâtre est traduite par un traducteur professionnel, un philologue, celui-ci tentera de respecter tant que possible le texte initial. De même, si le texte de la pièce de théâtre est en vers et que la traduction appartienne à un poète, il est très possible que la transposition dans la langue cible souffre des modifications, de sorte que la rime, le rythme et le style du poète-dramaturge soient respectés.

Cette forme de traduction, motivée par l'intention de produire une adaptation visant la représentation scénique, sera considérée à titre comparatif, car on sait que la traduction théâtrale, destinée à la scène, engage un mode distinct de réception ainsi que d'autres mécanismes de lecture des textes, soumis à la pluralité des interférences entre les systèmes immédiatement concernés - théâtral et littéraire - qui amènent généralement ce dernier à reformuler ses choix au niveau même du processus de production de la traduction du texte ainsi que de sa diffusion.

Sur quelques faits de traduction du texte dramatique

Nous avons déjà fait noter que le processus traductif est laborieux et difficile. Par exemple, la meilleure traduction en roumain, en vers, de la célèbre pièce de Shakespeare *Roméo et Juliette* appartient à Ștefan Octavian Iosif. Bien qu'il s'agisse d'une traduction qui a déjà dépassé son centenaire, elle demeure un texte sensible et la plus fluide traduction de cette pièce. C'est la raison pour laquelle cette variante est encore préférée par les metteurs-en-scène et par les acteurs, parce que le dire sur la scène en est coulant, naturel, les paroles sont aisément prononcées par les interprètes, grâce à leur musicalité. Bien que, dans ce centenaire d'autres transpositions en

⁹ Lasalle, Jacques, *Du bon usage de la perte*, entretien avec Georges Banu publié dans « Théâtre/Public », no 44, mars-avril 1982.

roumain ont été faites, quelques-unes assumées par d'importants traducteurs, le sublime de la variante de Ștefan Octavian Iosif n'a jamais été atteint, ce qui nous conduit à affirmer qu'une traduction assumée par un poète équivaut à une nouvelle création du texte-source.

ROMEO : *I have night's cloak to hide me from their sight;
And but thou love me, let them find me here:
My life were better ended by their hate,
Than death prorogued, wanting of thy love¹⁰*

ROMEO : *De ei m-ascunde noaptea-n negru-i scut.
De nu ți-s drag, mai bine să mă vadă:
Sunt mai voios să mor străpuns de spadă
Decât să mai trăiesc urât de tine¹¹*

Parfois, une très bonne traduction peut même créer la sensation que le texte issu du processus traductif a plus de valeur littéraire que le texte source. Cela peut arriver non pas seulement dans le cas des textes en vers, comme dans l'exemple que nous venons de donner, mais dans le cas des textes en prose, également. C'est le cas, à notre avis, de la traduction en roumain de la pièce *Ubu Roi*, d'Alfred Jarry, faite par Romulus Vulpescu.

PÈRE UBU : *Merdre.*
MÈRE UBU : *Oh ! voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou.*
PÈRE UBU : *Que ne vous assom'je, Mère Ubu !*
MÈRE UBU : *Ce n'est pas moi, Père Ubu, c'est un autre qu'il faudrait assassiner.*
PÈRE UBU : *De par ma chandelle verte, je ne comprends pas.¹²*

DOM' UBU : *Căcart!*
MADAM UBU : *Oh, dom'le Ubu, frumos îti stă, mult-mojic te-arăți a fire.*
DOM' UBU : *Când mi te-oi căsăpi-te-oi io, madam Ubu !*
MADAM UBU : *Nu pe mine, dom'le Ubu, pe altcineva ar trebui s-asasinezi.*
DOM' UBU : *Lumânașterea mea verde, zău dacă pricep ceva.¹³*

¹⁰ Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, New York, The Modern Library, 2009.

¹¹ Shakespeare, William, *Romeo și Julieta*, București, Editura Adevărul Holding, 2009, traducerea Șt. O. Iosif, p. 46.

¹² Jarry, Albert, *Ubu roi*, Paris, Editions Librio, 2004, p. 9.

Ce qui est facilement évident dans la traduction de Romulus Vulpescu c'est que, afin de rendre aussi fidèlement que possible l'essence de la pièce de Jarry, il cherche en roumain des équivalences qui ne se superposent pas toujours aux éventuelles traductions littérales. Ainsi, *Père* devient *Dom'*, *Merdre* donne en roumain *Căcart* (le traducteur conserve ici la même figure de diction que dans le texte source), *chandelle* a comme traduction *lumânaștere*, qui est un mot construit etc. Cette modalité, par laquelle on invente, dans la langue-cible, des mots (*căcart*, *rahart*, *șorbolan*) par laquelle d'autres mots sont transformés pour en faire surgir d'autres, avec des sens plus complexes (*lumânaștere*) permet une fidélité supérieure à l'esprit de la pièce, bien que les mots puissent sembler des équivalences éloignées. Cette *clé* dans laquelle Vulpescu, lui-même un très important écrivain, construit sa traduction, lui permet, d'une part, d'être très proche de l'essence de la pièce de Jarry et, d'autre part, construit en roumain une œuvre quasi nouvelle, qui reste toutefois dans un langage symbolique.

Tout texte dramatique dépend fondamentalement de son traducteur. C'est la raison pour laquelle les grands écrivains n'acceptent comme traducteurs de leurs textes que des spécialistes de leur confiance, car une bonne traduction nuit à l'œuvre, tout comme une bonne variante ajoute des atouts au texte de départ. C'est le cas des pièces de Jarry ayant comme personnage Ubu : ils ont été très aimés en Roumanie grâce à l'exceptionnelle traduction de Romulus Vulpescu. Il est aussi à noter qu'en Roumanie, la loi considère les traductions au même titre que les œuvres originales, en matière de protection des droits d'auteur :

Chiar dacă în cazul traducerii se pornește de la o operă preexistentă, aportul creator al traducătorului nu poate fi negat și constă în modul de selecție a termenilor și expresiilor, precum și de îmbinare a acestora, pentru a transmite cât mai fidel cu putință mesajul operei inițiale.¹⁴

¹³ Jarry, Alfred, *Ubu rege*, Pitesti, Editura Paralela 45, 2008, p.11.

¹⁴ *Même si dans le cas de la traduction on a comme point de départ une œuvre préexistante, l'apport créateur du traducteur ne peut être nié et il se matérialise dans le choix des termes et des expressions, aussi bien que dans la construction des phrases, afin de rendre aussi fidèlement que possible le message de l'œuvre initiale.* Legea dreptului de autor (La loi des droits d'auteur), no. 8/1996, art. 8 lit. a).

Valeriu Moiescu, metteur-en-scène au Théâtre Bulandra dans sa période de gloire, professeur des universités, guide pour beaucoup de générations d'étudiants et grand admirateur du français disait à ses étudiants que, selon son expérience, une traduction vieillit après dix ans plus ou moins. Une retraduction serait alors nécessaire, pour les mises-en-scène. Moiescu, qui adorait la littérature française et Molière en particulier, savait cela de son expérience et il avait lui-même revisité plusieurs fois ses traductions de Molière, lorsqu'il mettait en scène des pièces comme *Les Fourberies de Scapin* (*Vicleniile lui Scapin*, 1959, Théâtre de Galați), *L'Avare* (*Avarul*, 1962), Théâtre de Comédie, Bucarest) *Don Juan* (*Don Juan*, 1980, Théâtre de Comédie, Bucarest), *Le Misanthrope* (*Mizantropul*, 1989, Théâtre Bulandra, Bucarest) ou *Amphitryon* (*Amphitrion*, 1993, Théâtre de Comédie, Bucarest). Chaque fois, il s'impliquant dans la retraduction des textes des pièces, ce qui l'a fait même sujet de la censure : sa pièce *Don Juan* a été interdite en 1972. L'une des conclusions à laquelle l'on arrive suite à cette importante expérience artistique est qu'un texte traduit a un avantage sur son original, notamment celui de pouvoir être toujours réactualisé et mis en accord avec les idées du metteur-en-scène. Ainsi, lorsqu'on traduit un texte dramatique, on peut choisir des synonymes contextuels contemporains ou des moyens de dire actuels, on peut donc « diriger » la traduction vers l'intérêt de la mise-en-scène. L'un des avantages de la représentation des pièces classiques est leur extraordinaire actualité, mais, il faut souligner que cette actualité venait, dans le cas des pièces mises en scène par Moiescu, non pas seulement du jeu des acteurs, mais aussi de la variante traductive, faite ou dirigée à ce propos par le même metteur-en-scène. C'est une attitude explicable, d'ailleurs, vu qu'en Roumanie l'on utilise, en général, pour les mises-en-scène, les traductions parues en 1955, chez ESPLA, c'est-à-dire des versions fanées par le temps.

Dans ma modeste expérience de traducteur, je me suis souvent confronté à des expressions intraduisibles, à des jeux de mots impossible à rendre comme tels en roumain sans faire perdre leur sens ou à des suggestions impossible à faire percevoir dans la traduction. Dans de tels cas, j'étais mis dans la situation de faire un choix : si j'avais fait appel à une traduction littérale, le texte issu de la traduction aurait été inintelligible ; d'autre part si je voulais garder le

sens du texte de départ, j'aurais dû faire beaucoup d'adaptations, changer des mots, risquant, dans cette situation, d'être accusé d'avoir fait une traduction non-conforme au texte de départ.

Mais, comme je suis un homme de théâtre et non pas un philologue ou un traducteur professionnel, je n'ai jamais eu la prétention d'avoir fait des traductions parfaites. Pourtant, j'ai soumis mes traductions à mon projet de mise-en-scène et j'ai par conséquent choisi les variantes les plus adéquates à ma vision de spectacle. C'est pour cela que, dans la plupart des cas, j'ai eu en vue en tout premier lieu l'esprit de l'œuvre et moins la traduction littérale ; alors que, bien que je sois convaincu que les solutions que j'ai trouvées soient améliorables, j'ai été toujours guidé par le projet de trouver les mots faciles à être interprétés sur la scène. Dans *Le mot du traducteur* de la pièce *Qui est ce Ionesco (Cine este acest Ionesco)* de Richard Letendre, texte que j'ai traduit et ensuite mis en scène au Théâtre Alexandru Davila de Pitești, j'ai essayé d'expliquer ma démarche traductive :

*Traducerea mea este una teatrală și nu una literară.
Când am purces la această tălmăcire am făcut-o cu gândul la
spectacolul ce avea să urmeze astfel că am căutat să favorizez
spectacolul ne-născut căutând printre opțiunile de traducere
cea ce-mi convenea cel mai mult scenic.¹⁵*

Lors de la traduction de ce texte, afin de le rendre aussi intelligible que possible en roumain et pour en garder l'esprit, je me suis servi de plusieurs procédures dans l'acte traductif. Parfois, j'ai éliminé certaines indications du dramaturge, que j'ai trouvées trop particulières, et qui visaient, dans les didascalies, la vision de l'auteur sur la mise en scène.

*Le comédien se penche côté jardin
Actorul se înclină pe-o parte.*

¹⁵ *Ma traduction est une théâtrale, non pas une littéraire. Lorsque j'ai commencé j'ai commencé cette traduction, je l'ai fait en pensant au spectacle qui allait être construit, de sorte que j'ai taché de favoriser le spectacle en germe, cherchant parmi les possibilités de traductions celles qui convenaient le mieux à mes intentions de mise-en-scène. (Cioabă, Bogdan trad. in Letendre, Richard, *Cine e acest Ionesco*, Montréal. Editions Nemesis, 2014, p. 52).*

Dans d'autres situations, j'ai préféré l'équivalence de l'idée et non pas la traduction littérale :

*OS-CON-COIN-NOCES-ICONES-IONESCO
NU-CUI-SUIE-SECUI-SONICE-IONESCU*

Pour les jeux de mots, également, j'ai cherché des jeux de mots similaires en roumain et non pas une traduction littérale, qui n'aurait eu aucun sens en roumain

*Chou'bert-chou vert
Chou'bert-Șo-mer*

Il y a eu même des situations où des répliques entières n'avaient pas une équivalence parfaite en roumain, de sorte que j'ai opté pour des formules assez éloignées du texte de départ, mais qui en gardent l'idée et le sens global de la pièce :

MADELEINE – Pourquoi ces cauchemars ? Pourquoi cette angoisse ? J'aimerais tant savoir... LA BONNE – Pourquoi ces calmars ? Pourquoi les draps froissent ? J'aimerais tant ça, voir...

MADELEINE – De ce acest coșmar ? De ce această angoasă ? Mi-ar plăcea mult să știu... BONA – De ce acest coșar ? De ce această anghinoasă ? Mi-ar plăcea mult să viu...

Dans la relation entre Madeleine et la Bonne, j'ai changé le *vous* de courtoisie en français avec le *tu* – pronom personnel en roumain – pour permettre la fluidité de l'action et pour être plus proche à la manière concrète d'expression en roumain d'une telle situation sociale :

*MADELEINE – Vous posez trop de questions Marie!
MADELEINE – Pui prea multe întrebări, Marie!*

La réplique *Polîțai, curcan, caraliu, gabor, vardist, organ, caschetar, sticlete ...* n'apparaît pas dans le texte en français, mais c'est une ajoutée par les acteurs pendant les répétitions. Nous l'avons trouvée amusante et adapté à l'esprit de la pièce, de sorte que je l'ai ajoutée dans le texte en roumain et on a pu l'entendre lors de la représentation du spectacle.

S-ar părea că am intervenit prea mult în textul original, dar așa am considerat că pot păstra specificul, umorul și spumosul unei piese scrisă cu talent în spirit ionescian. Reacția publicului mi-a confirmat din plin această opțiune. Pentru conformitate această încercare se numește traducere și adaptare, exact așa apărând și în caietul program și pe afișul spectacolului!¹⁶

Conclusions

Voilà donc comment une bonne traduction d'un texte dramatique voué à être représenté sur scène peut enrichir le texte original, tout comme une mauvaise peut en éloigner les spectateurs. La littérature roumaine a toujours eu de grands spécialistes dans la traduction. Il y a des œuvres littéraires dont la traduction géniale reste dans la conscience des lecteurs (*Wuthering Heights / La răscruce de vânturi, Cien años de soledad / Un veac de singurătată, The Long Good-Bye / Rămas bun pentru vecie*).

Dans le cas particulier du texte dramatique, les auteurs contemporains sont très attentifs et ne permettent aucune intervention sur leur texte, en observant les moindres détails – une virgule, un tout petit mot etc. – il y en a même ceux qui interviennent dans la mise-en-scène, proposant leur vision comme celle à suivre. De tels auteurs sont difficile à traduire et, le plus souvent, ils ne sont pas contents des résultats de la traduction, car ils pensent, dans la plupart du temps, que leur pensée auctoriale n'a pas été bien rendue par la traduction. Certains ont raison. Par contre, si je pense à mon expérience de metteur-en-scène, j'ai toujours choisi de collaborer avec l'auteur du texte, car je considère que le spectacle théâtral est un organisme vivant et que si le texte abonde dans des manières de dire littéraires excellentes dans la lecture, mais inutiles dans la représentation scénique, le spectacle risque de se transformer dans un théâtre mort. Cela car le public exige avec prédilection l'action et est moins incliné vers les exercices de style littéraires.

¹⁶ *Il peut sembler que j'aie posé trop mon empreinte de traducteur sur le texte original, mais c'est ainsi que j'ai considéré pouvoir en garder le spécifique, l'humour et la verve d'une pièce écrite avec tant de talent, dans l'esprit de Ionesco. La réaction du public m'a confirmé pleinement cette option. Pour conformité, cet essai est une traduction et une adaptation, tel qu'il est déclaré dans le cahier-programme et sur l'affiche du spectacle. (Ibidem, p. 52)*

Matei Vişniec est un cas particulier, car il pose une seule condition : que la traduction garde au moins le titre de la pièce. D'autre part, la question de la traduction des pièces de Vişniec est conclue, vu qu'il écrit en roumain et en français et que, pour les textes écrits initialement en français, il propose ses propres traductions.

Par contre, il y a les grands auteurs classiques avec lesquels le metteur-en-scène ne peut plus collaborer. Dans le cas des textes de Caragiale, changer le moindre détail du texte en fait perdre la saveur ; sur les textes de Tchekhov on peut difficilement intervenir. L'on dit, par exemple, que si l'on coupe une partie d'un texte de Tchekhov, c'est parce que l'on ne l'a pas compris.

Comme metteur-en-scène, je préfère les traductions des pièces faites par des hommes de théâtre, car eux, lors du processus traductif, ils imaginent déjà une sorte de mise-en-scène, une situation particulière, une action où les répliques des personnages soient naturelles et ils englobent tout cela dans la traduction. A ce titre, il ne faut pas oublier que les grands dramaturges – Shakespeare, Molière, Tchekhov, Caragiale etc. – sont des praticiens du théâtre, également ou des personnes proches au théâtre comme représentation. Encore plus, un metteur-en-scène traduit un texte dramatique en pensant déjà au spectacle qu'il veut mettre en scène et alors il choisit la variante traductive la plus adéquate à sa vision de représentation scénique. Pourtant, ces traductions sont assez ciblées pour la représentation scénique et pourraient difficilement être utilisées en dehors de leur but initial.

Textes de référence

Jarry, Albert, *Ubu roi*, Paris, Editions Librio, 2004

Letendre, Richard (Cioabă, Bogdan, trad.), *Qui est ce Ionesco / Cine e acest Ionesco*, Montréal Editions Nemesis, 2014

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, New York, The Modern Library, 2009

Shakespeare, William, *Romeo și Julieta*, Editura Adevărul Holding, București, 2009, traducerea Șt. O. Iosif

Bibliographie

Barthes, Roland, *Littérature et signification, Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981

- Deprats, Jean-Michel, in Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995
- Boissier, Denis, *L'Affaire Molière. La grande supercherie littéraire*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy éditeur, 2004
- Lasalle, Jacques, *Du bon usage de la perte*, entretien avec Georges Banu publié dans « Théâtre/Public », no 44, mars-avril 1982
- Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1976
- Pavis, Patrick, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin 2004
- Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999
- Regattin, Fabio, *Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique* in « L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales », no. 36/ 2004
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II*, Paris, Editions sociales, 1978

**LA QUESTION DES NORMES TRANDUCTIVES ET LA
LITTÉRATURE DE JEUNESSE : (RE)TRADUIRE POIL DE
CAROTTE**

**TRANSLATION NORMS AND CHILDREN'S LITERATURE:
(RE)TRANSLATING POIL DE CAROTTE**

**NORMAS DE TRADUCCIÓN Y LITERATURA JUVENIL:
(RE)TRADUCIR POIL DE CAROTTE**

Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ¹⁷

Résumé

Notre étude porte sur la traduction de la littérature de jeunesse et les contraintes et libertés impliquées par un tel travail, se constituant comme une analyse diachronique de deux traductions en roumain de Poil de Carotte de Jules Renard : la première publiée en 1984, pendant l'époque communiste, et la deuxième parue en 2012. La première partie du travail est dédiée aux particularités de la traduction de la littérature de jeunesse. Tenant compte du statut de cette littérature, souvent jugée peu sérieuse ou témoignant une fausse simplicité, et de la position « schizophrénique » du traducteur, partagé entre le jeune lectorat et les adultes qui décident quels sont les textes appropriés pour les jeunes, il paraît qu'une telle démarche traductive suppose plutôt des contraintes que des libertés. C'est ici qu'intervient la question des normes dans la traduction de la littérature de jeunesse, normes que nous partageons en trois catégories : didactiques, pédagogiques et techniques. Dans la seconde partie du travail nous analysons la manière dont ces normes sont respectées dans les deux traductions qui constituent le corpus. L'analyse débute par un bref exposé de l'activité traduisante, du choix des œuvres source et du statut du traducteur avant et après 1989 en Roumaine. Nous examinons les possibles justifications de la retraduction de la littérature de jeunesse et le paradoxe didactique de Poil de Carotte, ouvrage parsemé d'éléments réalistes et même naturalistes, considéré parfois un antiroman. Nous montrons que, si la norme didactique est violée dès le début par le choix de l'œuvre source, la contrainte pédagogique et la contrainte technique sont traitées différemment dans les deux textes cible. Des aspects tels que la traduction de l'oralité, des noms

¹⁷ carmen.ciobaca@gmail.com, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie.

propres, les registres de langue et la littérarité du texte cible sont pris en compte pour justifier cette conclusion.

Mots-clés : littérature de jeunesse, traduction, contraintes, normes de traduction, Poil de Carotte.

Abstract

Our paper focuses on the translation of children’s literature, the constraints it involves and the freedom enjoyed by the translator. It is conceived as a diachronic analysis of two translations into Romanian of the French novel Poil de Carotte by Jules Renard: the first published in 1984, during the communist era, and the second published in 2012. In the first part of our paper we study the features of children’s literature in translation. We take into account, on one hand, the status of this genre, often considered less serious or involving false simplicity and, on the other hand, the “schizophrenic” status of the translator, torn between young readers and adults who decide what are the literary works appropriate for youngsters. Thus, it seems that such a translation involves more constraints than freedom. This is where the matter of norms in the translation of children’s literature comes in. We consider that these norms belong to one of the following three categories: didactic, pedagogical and technical norms. In the second part of our paper we analyze the way in which these norms are observed in the two translations included in the corpus. We start the analysis with a brief presentation of translation as an activity, the choice of source texts and the position of the translator before and after 1989 in Romania. We examine the possible reasons of retranslating children’s literature and the paradox represented by Poil de Carotte from a didactic perspective: a novel including realist and even naturalist elements, considered at times an antinovel. We prove that, if the didactic norm is violated from the very beginning through the choice of the source text, pedagogical and technical norms are internalized differently by the two target texts. We examine aspects such as the translation of oral speech, of proper names, language registers and the literariness of the target text in order to support this conclusion.

Keywords: children’s literature, translation, constraints, translation norms, Poil de Carotte.

Resumen

Nuestro artículo se centra en la traducción de la literatura juvenil, sus restricciones y la libertad de que disfruta el traductor. El trabajo es concebido como un análisis diacrónico de dos traducciones al rumano de la novela francesa Poil de Carotte escrita por Jules Renard: la primera es publicada en 1984, durante la época comunista, y la segunda es publicada en 2012. En la primera parte de nuestro trabajo estudiamos las características de la literatura juvenil traducida. Tenemos en cuenta, por un lado, el estatuto de este género, a menudo considerado menos serio o implicando falsa simplicidad y, por otro lado, la condición “esquizofrénica” del traductor, dividido entre los lectores jóvenes y los adultos que deciden cuales son las obras literarias adecuadas para el público joven. Por consiguiente, parece que este tipo de traducción supone limitaciones más que libertades. Aquí es donde interviene la cuestión de las normas en la traducción de la literatura juvenil. Consideramos que estas normas pertenecen a una de las

siguientes categorías: didácticas, pedagógicas y técnicas. En la segunda parte de nuestro artículo analizamos la forma en que estas normas se respetan en las dos traducciones incluidos en el corpus. Comenzamos el análisis con una breve presentación de la actividad de la traducción, la selección de los textos originales y la posición del traductor antes y después de 1989 en Rumania. Examinamos las posibles razones de la retraducción de la literatura juvenil y la paradoja de la novela Poil de Carotte desde un punto de vista didáctico: una novela que comprende elementos realistas e incluso naturalistas, considerada a veces una antinovela. Probamos que, si la norma didáctica se infrinja desde el principio a través de la selección del texto original, las normas pedagógicas y técnicas se tratan de forma diferente en los dos textos de destino. Examinamos aspectos como la traducción del discurso oral, de los nombres propios, los niveles del lenguaje y la literalidad del texto de destino para apoyar esta conclusión.

Palabras clave: literatura juvenil, restricciones, normas de traducción, Poil de Carotte.

Introduction

Le présent travail se constitue comme une réflexion sur la traduction de la littérature de jeunesse, comprenant en tant qu'étude de cas l'analyse diachronique de deux versions en roumain du roman *Poil de Carotte*. La question des normes traductives se trouve au centre de notre approche : à la différence de la littérature destinée aux adultes, la littérature de jeunesse semble comporter plus de contraintes, à commencer par la définition même de cette littérature (des œuvres produites et choisies par les adultes, destinées aux adolescents) et en continuant avec les contraintes pédagogiques et techniques. La première partie de l'article est conçue comme une discussion générale d'ordre traductologique sur la littérature de jeunesse, la deuxième étant représentée par l'analyse de la traduction d'un texte atypique : l'ouvrage *Poil de Carotte*, défini tantôt comme un bildungsroman, tantôt comme un antiroman. Une attention particulière sera accordée aux difficultés de traduction et à la manière dont les traducteurs ont su les dépasser dans les deux versions cible.

Contraintes de traduction de la littérature de jeunesse

Dans le panorama littéraire, la littérature de jeunesse occupe une place à part. Premièrement, la définition même de ce genre comporte un paradoxe : produite par des adultes, elle est destinée aux adolescents, mais avant cela elle passe par le filtre parfois dur des

pédagogues, des didacticiens, des maisons d'édition ou des parents. En d'autres termes, la littérature de jeunesse n'est pas forcément celle que les adolescents choisissent de bon gré, mais celle qui est qualifiée en tant que telle par les adultes responsables de leur développement. Ce genre est donc « un territoire qui se déplace au gré des représentations que les adultes se font, non pas simplement des jeunes lecteurs, mais également des ouvrages qui doivent leur être proposés »¹⁸. Par conséquent, la littérature de jeunesse obéit à des contraintes sociologiques, surtout didactiques et pédagogiques, plus strictes que celles applicables à la littérature destinée aux adultes. Le destinataire du texte est, en effet, imaginé par l'auteur dans un premier temps, ensuite par les adultes qui gèrent cette littérature dans la culture cible. Virginie Douglas va jusqu'à remettre en cause l'existence même d'une telle littérature en l'absence d'une sensibilité du traducteur pour les destinataires imaginés de l'œuvre traduite :

Le destinataire de la littérature pour la jeunesse, plus qu'un lecteur réel, est une construction, un amalgame dans lequel se juxtaposent tous les narrataires que l'auteur peut avoir en tête au moment de l'écriture – ses propres enfants, l'enfant qu'il était (ou pense se souvenir qu'il était), l'enfant-lecteur idéal tel qu'il l'imagine, mais aussi les adultes prescripteurs ou accompagnateurs de la lecture du jeune. De ce point de vue, une traduction qui se concentrerait principalement sur le fil narratif de l'œuvre, gommant ainsi l'identité textuelle de l'œuvre de départ, et notamment sa dimension et son réseau intertextuels, remettrait en cause l'idée qu'il existe une littérature du livre pour enfants.¹⁹

Dans un deuxième temps, ce genre littéraire a été historiquement sous-estimé, étant considéré d'importance secondaire, pas sérieux, préjugé qui s'appuie sur son apparente simplicité :

The public critical perception seems to be that the works of children's literature [...] do not really deserve to be called 'literature' at all, and are generally somehow second-rate and

¹⁸ Nières-Chevrel, I., *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Gallimard, Paris, 2005, p. 10.

¹⁹ Douglas, V., *Traduire l'intertextualité en littérature pour la jeunesse : le cas de Stalky&Co. de Rudyard Kipling*, in *Palimpsestes*, no. 18, 2006, p. 14, en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/563>, consulté le 12 août 2016.

*functional rather than of high quality, creative and deserving critical attention in the way that serious adult literature clearly is.*²⁰

Ce préjugé accompagne également la traduction de la littérature de jeunesse et place le traducteur dans une position subalterne. Sachant que les traducteurs, généralement parlant, ont été considérés au fil du temps de simples passeurs, des transporteurs du sens d'une langue à une autre, la position du traducteur de littérature de jeunesse est d'autant plus déconsidérée à cause de la conviction générale selon laquelle « la littérature pour petits est une petite littérature et, partant, ne mérite qu'une petite traduction »²¹.

Le statut secondaire de la traduction et du traducteur de littérature de jeunesse a eu un impact sur la recherche traductologique. Il s'agit donc d'un cercle vicieux, car le manque d'intérêt pour ce genre a influencé sa traduction et l'analyse critique d'une telle traduction : « [...] children's literature, let alone its translation, has for a long time not been considered worthy of academic study »²². Si la science de la traduction a pris comme principal objet d'étude le texte littéraire, grâce aux nombreux défis impliqués par ce genre, en défaveur du discours spécialisé, la littérature d'enfance n'a attiré que récemment l'attention des chercheurs.²³ Pourtant, la traduction du texte littéraire adressé aux jeunes suppose des défis importants d'ordre linguistique, car la traduction doit être accessible et appropriée au public cible, mais surtout des contraintes sociologiques, car le texte traduit fait l'objet d'une analyse critique de la part des responsables du marché du livre destiné au jeune public. Surtout à cause de ces limites sociologiques, le traducteur n'est jamais libre et doit adapter ses stratégies traductives aux exigences de la culture cible. Ce n'est pas forcément

²⁰ O'Connell, E., *Translating for Children*, in *Word, Text, Translation*, G. Anderman and M. Rogers (eds.), Multilingual Matters, Clevedon, 1999, p. 209.

²¹ Antoine, F., *Ateliers. Traduire pour un jeune public*, no. 27, Université Charles de Gaulle, Lille, 2001, p. 10.

²² Puurtinen, T., *Translating Children's Literature: Theoretical Approach and Empirical Studies*, in *The Translation of Children's Literature: A Reader*, G. Lathey (dir.), Multilingual Matters, Clevedon, 2006, p. 55.

²³ Nous indiquons en ce sens deux ouvrages de référence : le numéro 32 (2019) de la revue *Palimpsestes*, intitulé *Traduire le sens en littérature pour la jeunesse*, et le recueil de Muguraş Constantinescu, *Lire et traduire la littérature de jeunesse. Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*, Peter Lang, Bruxelles, 2013.

la fidélité à la lettre du texte source qui compte, mais la conformité aux contraintes de l'espace d'arrivée : « [...] the translator of children's books is relatively free to manipulate the texts, i.e. the requirement of faithfulness to the original is outweighed by other constraints. »²⁴

La condition du traducteur de littérature de jeunesse est donc mitigée, parce qu'il/elle cherche en permanence une double approbation : celle du destinataire de son travail et celle des autorités responsables pour la littérature de jeunesse dans la culture cible, qui sont « [le] parent, [l'] enseignant, [le] bibliothécaire – qui est souvent l'intermédiaire de l'acte de la lecture, et dont l'approbation peut se révéler cruciale pour le traducteur »²⁵. Plus que jamais, semble-t-il, traduire la littérature de jeunesse signifie servir deux maîtres, pour paraphraser Schleiermacher ; cette fois-ci pourtant, il s'agit de deux maîtres de la culture cible : le jeune lectorat et les responsables du marché du livre. De toute façon, le traducteur doit instituer un « pacte de lecture »²⁶ avec l'adolescent et l'accompagner dans sa découverte. En ce sens, le traducteur doit s'assumer une mission éducative. Le rôle de médiateur, traditionnellement attribué au traducteur, est d'autant plus présent.

Comme la traduction de la littérature de jeunesse comporte une grande responsabilité, le choix des stratégies de traduction est fondamental pour respecter, d'un côté, les exigences linguistiques et stylistiques et, de l'autre côté, les exigences sociologiques décrites ci-dessus. Les difficultés de traduction qui relèvent strictement de la langue et du style de l'œuvre source ne doivent pas être minimisées. Pour ce faire, le traducteur doit avoir en vue en permanence les destinataires (imaginés) de la traduction :

Les lecteurs ne sont pas des entités abstraites, il faut donc suivre l'évolution des enfants d'aujourd'hui, connaître leur imaginaire, mais sans se mettre systématiquement à leur « niveau ».

²⁴ Puurtinen, T., *Translating Children's Literature...*, in *op. cit.*, p. 64.

²⁵ Pederzoli, R., *Traduction éthique et poétique : pour une réconciliation du lecteur et du texte littéraire. Antoine Berman et la traduction de la littérature pour les enfants* in R. Pederzoli, C. Elefante et E. Di Giovanni, *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. Writing and Translating for Children. Voices, Images and Text*, Peter Lang, Bruxelles, 2010, p. 177.

²⁶ Friot, F., *Traduire la littérature pour la jeunesse*, in *Le français d'aujourd'hui*, no. 142, 3/2003, p. 48.

*La traduction du livre pour l'enfance et la jeunesse présente des exigences stylistiques certaines : lisibilité, simplicité du langage, choix du vocabulaire, syntaxe, rythme. Dialogues, jeux de mots, humour posent aussi des problèmes spécifiques.*²⁷

L'apparente facilité du texte écrit pour les jeunes est, en effet, fautive : « traduire du simple est plus difficile que de traduire du compliqué, car il s'agit en fait d'une trompeuse simplicité »²⁸. La littérature de jeunesse suppose, en grandes lignes, les mêmes difficultés de traduction que la littérature pour adultes : figures de style, éléments prosodiques, culturèmes, ironie, implicite, littérarité. Pourquoi alors la traiter différemment ?

En termes de stratégies de traduction, puisque le destinataire du texte d'arrivée a été considéré, historiquement, plus ignorant ou plus naïf qu'il n'était, la tendance a été de rendre la traduction plus accessible aux lecteurs cible. Ainsi, dans une perspective diachronique, les choix du traducteur ont été plutôt ciblistes, allant jusqu'à l'adaptation, méthode privilégiée d'ailleurs en cas de la littérature adressée aux enfants et aux adolescents : « L'imitation, l'adaptation et la traduction libre ont prédominé jusqu'au début du XX-ème siècle, date qui marque le début de la fidélité des traducteurs pour la littérature de jeunesse »²⁹. Cette tendance ethnocentrique est préférée très souvent par le traducteur contemporain peut-être parce qu'il/elle ne veut pas choquer le jeune public ou peut-être aussi à cause des contraintes sociologiques évoquées ci-dessus. Comme résultat, le texte traduit devient plus accessible, les culturèmes sont nivelés et les noms propres sont adaptés à la langue d'arrivée. En d'autres termes, l'étrangeté est évitée. La manifestation extrême de la traduction cibliste est l'adaptation, par laquelle des passages entiers sont réécrits, sous une forme concentrée, et le texte est aminci et remanié.

²⁷ Mathieu, F., *Traduire pour la jeunesse : un état des lieux*, in *Translittérature*, no. 13, 1997, p. 28.

²⁸ Constantinescu, M., *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Éditions de l'Université « Ștefan cel Mare », Suceava, 2008, p. 243.

²⁹ Debombourg, H., *Les différents procédés de traduction de la littérature de jeunesse*, in *La Clé des Langues*, en ligne : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/traduction/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse>, consulté le 10 septembre 2019.

L'autre tendance de traduction, plus récente, est la préservation de l'exotisme et des marques culturelles source : « In recent decades translators have generally demonstrated a greater faith in children's ability to accommodate difference. »³⁰ L'emploi de cette technique de traduction est justifié par la typologie de l'enfant ou de l'adolescent contemporain, très curieux et ouvert à ce qui est nouveau ou non-familier. Du point de vue didactique aussi, il est profitable d'enseigner aux adolescents les particularités des cultures étrangères et de les aider à s'ouvrir à la différence, à communiquer avec l'Autre, avec l'Étranger, au sens bermanien des termes.

Tenant compte de la prévalence de la tendance ethnocentrique dans la traduction de la littérature de jeunesse, dans une perspective diachronique mais aussi synchronique, la traduction de ce genre apparaît plutôt comme cibliste par excellence « au sens où, plus que toute autre forme de traduction, elle est axée sur le destinataire, toujours unique, toujours différent certes, mais dont certaines particularités sont clairement circonscrites »³¹. À la différence de la littérature destinée aux adultes (qui est censée émerveiller, toucher), la littérature de jeunesse a également une visée pragmatique (éduquer, enseigner) et supporte une approche fonctionnaliste :

*[...] ce n'est guère étonnant si l'on considère le poids fonctionnel qui pèse sur la littérature de jeunesse, essentiellement définie par rapport à son lectorat cible et qui, souvent réduite à sa vocation éducative, est un outil central de la transmission parentale, puisqu'elle est constituée d'œuvres choisies **par** les adultes **pour** les enfants.*³²

Cette préférence pour la traduction ethnocentrique est expliquée donc par la fonction que ce genre littéraire joue dans la culture cible. La prise en compte du lectorat représente, peut-être, la

³⁰ Lathey, G., *The Translation of Literature for Children*, in *The Oxford Handbook of Translation Studies*, K. Malmkjaer and K. Windle (dir.), Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 198.

³¹ Logez, G., *L'union des contraires... Quelques réflexions à partir de la traduction de deux romans de Joan Lingard*, in F. Antoine, *Ateliers. Traduire pour un jeune public*, op. cit., p. 9.

³² Collombat, I., *L'essence du sens...*, in *Palimpsestes. Traduire les sens...*, op. cit., p. 19.

contrainte principale de traduction, le traducteur étant obligé d'obéir aux demandes imposées par le milieu cible :

[...] si, en traductologie, certaines orientations théoriques condamnent l'adaptation en tant que pratique ethnocentrique pouvant relever d'un manquement à la mission de traduire la culture de l'autre, [...] en littérature de jeunesse, au contraire, [...] elle est érigée en outil de communication culturelle.³³

Paradoxalement, certains ont vu dans la traduction ethnocentrique pratiquée en cas de la littérature de jeunesse une trop grande liberté que s'arrogé le traducteur ; au contraire, nous considérons que ce choix est toujours le résultat d'une contrainte : celle de plaire au lectorat cible et aux responsables du marché du livre adressé au jeune public.

La traduction de la littérature de jeunesse est, par conséquent, moins libre que la traduction de la littérature pour adultes. On arrive ainsi à la question des normes applicables à la traduction de ce genre. Tenant compte des deux « maîtres » que le traducteur est censé servir dans la langue cible, le destinataire du texte et les responsables du marché du livre de jeunesse, nous partageons ces normes en trois catégories :

- 1) Des normes didactiques : le texte traduit doit contribuer au développement intellectuel et/ou émotionnel de l'adolescent et doit présenter des exemples à suivre ;
- 2) Des normes pédagogiques : l'emploi d'un registre adapté et d'une langue accessible aux jeunes ;
- 3) Des normes techniques : liées à la mise en page, au format et aux polices employés, aux images qui accompagnent le texte traduit.

Le traducteur est responsable de la conformité à la deuxième catégorie de normes ; la conformité aux deux autres catégories dépend des responsables du marché du livre de jeunesse dans la culture cible. Le livre à traduire est choisi par les maisons d'édition, en fonction des demandes provenant des autorités du domaine de l'enseignement (tel ou tel livre peut être inclus dans une liste de « lectures obligatoires »), des professeurs ou des parents, des maisons d'édition qui peuvent refuser de traduire, par exemple, « certains titres qu'ils jugent trop difficiles, trop violents ou trop osés pour le

³³ *Idem*, p. 25.

jeune public »³⁴. Par conséquent, il arrive que « le traducteur soit invité à opérer certaines coupures ou modifications, notamment en ce qui concerne des évocations trop explicites de la sexualité »³⁵, pour ne pas violer les normes didactiques et pédagogiques. Quant aux normes techniques, elles relèvent presque en totalité du choix des maisons d'éditions, le traducteur n'ayant presque jamais un mot à dire en ce sens. En guise de conclusion partielle, il convient de souligner que le traducteur de littérature de jeunesse n'est presque jamais libre, vu le nombre important de contraintes auxquelles il/elle doit obéir.

***Poil de Carotte* en roumain – les normes traductives sont-elles respectées ?**

Comme la traduction ne peut pas être dissociée de l'époque où elle a été produite, nous commençons notre analyse par quelques mots sur la condition du traducteur de jeunesse avant et après 1989 en Roumanie, pour passer par la suite à l'analyse de la manière dont les normes didactiques, pédagogiques et techniques sont respectées dans les deux versions en roumain de *Poil de Carotte* qui constituent notre corpus : Jules Renard, *Morcoveață*, traduction par Marcel Gafton et Modest Morariu, Éditions Ion Creangă, Bucarest, 1984 (publiée initialement en 1967)³⁶ et Jules Renard, *Morcoveață*, traduction par Iulia Feldrihan, Éditions Andreas Print, Bucarest, 2012.³⁷ Pour des raisons d'espace, notre analyse contrastive a en vue la traduction en roumain d'une séquence du roman, échantillon que nous considérons représentatif, à savoir *Les poules*.

Le choix du corpus n'est pas fortuit, car chaque version a été produite à une époque différente. La première traduction, parue initialement en 1967 et rééditée à maintes reprises (y compris après la

³⁴ Friot, B., *Traduire la littérature pour la jeunesse*, in *op. cit.*, p. 48.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Voir Lungu-Badea, G., *Traductions d'hier, traductions d'aujourd'hui. Quelques considérations générales sur la traduction roumaine à l'époque communiste, suivies d'un mini inventaire des traductions du roman français (1960-1968)*, in *Études interdisciplinaires en Sciences humaines*, 2017, Université d'État Ilia, Tbilissi, p. 45.

³⁷ En ce qui suit, nous désignerons la traduction de 1984 par « Traduction A » et la traduction de 2012 par « Traduction B ».

chute du communisme en Roumanie)³⁸, est le résultat du dégel idéologique et culturel connu par le régime communiste après les années staliniennes, où l'on traduisait en général du russe afin de familiariser le public roumain avec les réalités soviétiques. Après la « fermeture coriace »³⁹ des années 1960, les maisons d'édition roumaines ont publié dans les deux décennies à suivre des livres traduits du français, y compris de la littérature de jeunesse. Néanmoins, il convient de préciser que, puisque les traductions étaient produites dans un régime totalitaire, le travail du traducteur faisait obligatoirement l'objet de la censure : « [...] pour ce qui est des contraintes objectives, le traducteur se plie aux exigences du système totalitaire, satisfait les attentes d'un appareil idéologique, non pas celui d'un présumé public cible »⁴⁰. Le critère selon lequel les œuvres source étaient choisies était le réalisme socialiste : tout comme les autres genres, la littérature de jeunesse était traduite pour « enseigner aux Roumains les valeurs communistes, valeurs qui sont appelées distinguées de la dégénérescence et de la décrépitude capitalistes, responsables du déclin de la littérature non-socialiste »⁴¹. La traduction de *Poil de Carotte* s'encadre, elle aussi, dans cette visée. Néanmoins, les traductions publiées dans le contexte de l'ouverture vers l'Occident des années 1960 ne sont pas dépourvues de valeur : « Même si l'activité traductive est toujours respectueuse des principes du réalisme socialiste, il arrive que des traductions exceptionnelles soient produites et publiées. »⁴²

Pendant l'époque communiste, la traduction est devenue pour beaucoup d'érudits un refuge ou une manière de continuer l'exercice intellectuel : « Dans ces circonstances où les contraintes, la censure, la menace de survie intellectuelle plombaient l'existence, on prenait la traduction comme échappatoire. »⁴³ Dans le projet de traduction initié dans les années 1940, après l'occupation soviétique, ont été enrôlés, bon gré mal gré, des écrivains réputés (tels que Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu), obligés parfois de collaborer avec

³⁸ Voir Renard, J., *Morcoveată*, traduction par Marcel Gafton et Modest Morariu, Éditions Litera, Bucarest, 2013.

³⁹ Voir Lungu-Badea, G., *Traductions d'hier...*, in *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ *Idem*, p. 25.

⁴¹ *Idem*, p. 27.

⁴² *Idem*, p. 30.

⁴³ *Idem*, p. 28.

un « stylisateur » qui adaptait le texte traduit aux rigueurs et au style de la langue russe. Par la suite, des intellectuels agréés par le régime (Mihail Sadoveanu, Mihai Şora, Demostene Botez, Otilia Cazimir) ont été chargés de traduire des œuvres étrangères, surtout du français. De toute manière, les traducteurs déterraient d'habitude une formation littéraire ou étaient formés dans les sciences humaines. Les deux traducteurs qui ont signé la version de 1967 de *Poil de Carotte* sont des intellectuels reconnus à l'époque : Modest Morariu est diplômé de la Faculté de Philologie de l'Université de Bucarest, écrivain lui-même, et Marcel Gafton est diplômé de la Faculté de Droit de la même université, poète à son tour.

La période d'après 1989 est différente à plusieurs titres. Les maisons d'édition se multiplient et le marché du livre connaît un essor :

Après la chute du régime communiste en 1989, le marché du livre en Roumanie devient libre et prend une expansion sans précédent, dans laquelle la traduction occupe une place importante. Le monopole sur la traduction de la littérature universelle n'appartient plus à quelques maisons (Univers, Minerva, Meridiane) qui l'avaient détenu pendant des décennies.⁴⁴

C'est dans ce cadre qu'une nouvelle traduction en roumain de *Poil de Carotte* paraît en 2012, signée par Iulia Feldrihan, traductrice qui a rendu en roumain des contes de Jacob Grimm et le roman *Nana* de Zola, parmi d'autres.

La question de la retraduction des œuvres intervient ici. Puisque la traduction de 1967 a connu plusieurs rééditions, y compris en 2013, nous nous demandons quelles sont les raisons qui ont mené à la parution d'une autre traduction de *Poil de Carotte* en roumain. Selon Andrew Chesterman, il y a quatre catégories d'hypothèses de la retraduction :

- 1) Les « retraducteurs » adoptent une vision critique par rapport à la première traduction et se proposent d'élaborer une meilleure version ;

⁴⁴ Constantinescu, M., *La traduction littéraire en Roumanie au XXI^e siècle : quelques réflexions*, in *Meta : journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 54, no. 4, 2009, p. 872.

- 2) L'existence d'une traduction antérieure facilite la réception d'une retraduction ;
- 3) La langue cible a évolué, ce qui permet au traducteur une plus grande liberté ;
- 4) Les normes régissant la culture cible sont devenues moins rigides, ce qui permet une traduction plus fidèle.⁴⁵

Il convient de préciser ici que les deux versions en roumain qui constituent notre corpus sont des retraductions : une première traduction en roumain de *Poil de Carotte* avait été publiée en 1924.⁴⁶ Comme l'idéologie communiste niait les produits de l'époque capitaliste, la Traduction A est le résultat d'une vision critique (du régime, plutôt que des traducteurs) de la traduction antérieure, qui n'a pas été prise comme référence pour élaborer une nouvelle version. Par contre, la réception de la Traduction B dans le milieu cible est sans doute facilitée par l'existence des traductions antérieures. Entre la traduction de 1924 et celle de 1967 il y a une distance temporelle qui implique une évolution de la langue cible ; par conséquent, la Traduction A était nécessaire aussi pour des raisons de changement linguistique. Par contre, puisque la Traduction A a été rééditée en 2013, il semble que la langue employée en 1967 soit d'actualité aujourd'hui même. Pour ce qui est de la quatrième hypothèse de retraduction, la Traduction B a été produite dans un régime moins rigide, qui n'est plus marqué par la censure et par les impératifs de l'idéologie communiste. S'agit-il d'une traduction plus fidèle à la lettre du texte source ? C'est l'analyse contrastive qui répondra à cette question.

Dans la perspective des normes didactiques, le choix de l'œuvre source semble au moins bizarre : le roman de Jules Renard tourne autour du motif de l'enfant persécuté, dont l'enfance est loin d'être heureuse. Au centre du récit se trouve « le malaise psychologique de l'enfant dû à l'atmosphère familiale névrosée et

⁴⁵ Voir Chesterman, A., *A causal model for Translation Studies*, in *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*, M. Olhan, (ed.), St. Jerome, Manchester, pp. 15-27.

⁴⁶ Voir Renard, J., *Roşcovanul (Poil de Carotte)*, en roumain par Ion Pas, Éditions de la Librairie « Socec » & Comp., Bucarest, 1924.

notamment au manque d'amour maternel »⁴⁷. Il convient de préciser que le roman s'adressait initialement aux adultes :

*La première édition est publiée chez Flammarion sans illustrations, et elle fut conçue pour un lecteur adulte. [...] ce n'est donc que plus tard que le roman fut répertorié parmi les textes s'adressant également à de jeunes lecteurs ; au début du XX^e siècle, il était d'ailleurs assez fréquent que des textes présentant des personnages enfants et adolescents deviennent tôt ou tard des classiques de jeunesse.*⁴⁸

Le glissement de certaines œuvres destinées initialement aux adultes dans la catégorie de la littérature de jeunesse est intéressant. Certes, il y a des œuvres qui supposent une lecture naïve, mais aussi une lecture profonde et qui s'adressent en égale mesure aux adultes et aux enfants/jeunes (c'est le cas du *Petit Prince*). De telles œuvres se prêtent à la double lecture. Pourtant, *Poil de Carotte* est le prototype de l'enfant malheureux par excellence, malheur provoqué par le manque d'amour de la part de ses proches et le roman entier est un anti-modèle familial. En outre, n'oublions pas que le travail source comporte parfois des tabous et de l'implicite qui relèvent du naturalisme, éléments déconseillés dans les lectures des enfants/adolescents et, de toute manière, qui faisaient traditionnellement l'objet de la censure communiste. Tantôt qualifié de *bildungsroman*, tantôt d'antiroman, cet ouvrage enfreint dès le début les normes didactiques selon lesquelles sont dressées les listes de « lectures recommandées » aux élèves :

[...] ce livre ne possède aucun des traits caractérisant la littérature pour la jeunesse. Il ne donne pas le goût du Vrai, du Bien, ni du Beau ; il ne tient aucun discours édifiant ni moralisateur ; il n'enseigne rien, ni la ferveur, ni la tendresse, ni le bonheur. Pire, il n'esquisse même pas une fin heureuse, une réconciliation possible des parents, serait-ce sur le dos de leur petit garçon. Celui-ci n'a d'ailleurs rien d'un héros exemplaire, témoignant son courage, sa volonté, sa confiance en lui-même et en son avenir, capable de

⁴⁷ Elefante, C., *Poil de Carotte et ses traductions italiennes au féminin : l'évolution d'un classique littéraire*, in *Voix Féminines. Ève et les langues dans l'Europe moderne*, no. 47-48, 2012, p. 3, en ligne : <https://journals.openedition.org/dhfles/3329>, consulté le 5 août 2016.

⁴⁸ *Idem*.

*surmonter l'adversité. À cet égard, ce serait plutôt un héros négatif, un anti-modèle, au même titre que la famille Lepic est l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire [...].*⁴⁹

À la différence d'autres romans qui ont au centre l'image de l'enfant malheureux (tels que *Sans famille* par Hector Malot), *Poil de Carotte* dénonce la famille même comme la source du malheur, audace sans précédent jusqu'alors. *Poil de Carotte* est donc, ironiquement, un antiroman de jeunesse, son auteur contestant l'image typique de l'enfant angélique : « Pour illustrer une thèse, [...] pour émouvoir le lecteur, on montre un enfant partiel, amputé, une caricature, une marionnette, un être de papier »⁵⁰. Le protagoniste a tous les traits d'un anti-héros :

*[...] il a peur de tout, des éléments, des autres, de lui-même [...]. Il est malpropre, toujours les mains sales et les pieds noirs de crasse, et s'il y a une tache, elle pour lui. Pis, il est cruel avec les animaux [...]. Il est voleur, dissimulateur [...] superstitieux [...] et surtout jaloux [...].*⁵¹

Pourquoi cet ouvrage a été donc inclus dans les listes de lecture des adolescents du monde entier reste un mystère. Le but serait-il d'enseigner à travers des exemples négatifs ? D'émouvoir les lecteurs en présentant un héros persécuté ? La Traduction A serait-elle une critique du capitalisme et de ses valeurs ? Un contre-exemple du réalisme socialiste, sachant que les parents du protagoniste étaient des bourgeois ? Si *Poil de Carotte* est qualifié de « littérature de jeunesse », cela peut être aussi le résultat du hasard : « In some cases the author specifically wrote for an audience of children. Whereas in other cases children claimed certain texts as their own, regardless of the author's intention. »⁵²

De toute manière, la norme didactique est violée dès le début par le choix de l'œuvre à traduire : « Une œuvre si féroce contre la

⁴⁹ Béhar, H., *Jules Renard, le malentendu*, p. 4, en ligne : http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/wp-content/uploads/2015/08/2015-Jules_Renard.pdf, consulté le 2 septembre 2019.

⁵⁰ *Idem*, p. 5.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Pederzoli, R., 'Paratext Effect' in the Translation of Children's Classics: The Case of *La guerre des boutons*, in *Brave New Worlds: Old and New Classics of Children's Literature*, E. Paruolo, (ed.), Peter Lang, Bruxelles, 2011, p. 149.

famille [...], une histoire dénonçant si explicitement la figure maternelle, jusqu'alors point de repère obligé de toute la littérature traditionnelle, ne pouvait que susciter de fortes perplexités chez les pédagogues. »⁵³ Néanmoins, *Poil de Carotte* se retrouve dans la liste des lectures recommandées aux élèves roumains : la couverture de la Traduction A, dans la version rééditée aux Éditions Litera de 2013, mentionne le fait qu'il s'agit d'une « Lecture recommandée dans le curriculum scolaire », tandis que sur la couverture de la Traduction B de 2012 il est précisé que le livre fait partie du « Curriculum scolaire de langue et littérature roumaine pour les classes I-VIII ».

Pour ce qui est de la norme pédagogique, qui impose l'emploi d'une langue et d'un registre accessible aux jeunes, elle est internalisée différemment par ces traducteurs qui travaillent à des époques différentes et sous différentes contraintes. Les difficultés de traduction sont multiples, à commencer avec le mélange des genres : l'œuvre, qui comporte quarante-neuf séquences brèves, a été traditionnellement qualifié de roman, mais on y trouve aussi des dialogues qui ressemblent aux scènes de théâtre, du récit et des éléments spécifiques au roman épistolaire. L'appartenance de *Poil de Carotte* au genre romanesque est donc relative, car « Renard n'hésite pas à se moquer de tout, à désamorcer toute convention, à se jouer des stéréotypes »⁵⁴. En réalité, il s'agirait d'« une succession de courtes pièces à conviction à partir de quoi le lecteur peut et doit [...] construire son propre avis »⁵⁵, d'une œuvre marquée par une « théâtralité romanesque »⁵⁶ prononcée. L'oralité se constitue donc comme une difficulté de traduction importante, car le lecteur de *Poil de Carotte* est un spectateur.

La traduction des noms propres est ciblisme dans les deux versions (« Honorine » devient « Honorina » et « Ernestine » est traduit par « Ernestina »), probablement pour rendre le texte source plus accessible aux lecteurs roumains. Le nom propre « Poil de Carotte » est traduit toujours par une adaptation à la langue et culture d'arrivée (« Morcoveață »), le traducteur prenant, cette fois, de plus

⁵³ Elefante, C., *Poil de Carotte et ses traductions...*, in *op. cit.*, p. 4.

⁵⁴ *Idem*, p. 5.

⁵⁵ Autrand, M., *Commentaires*, dans J. Renard, *Poil de Carotte*, Le Livre de poche (Classique), Paris, 1999, p. 153.

⁵⁶ Bret, T., *Du 'style de théâtre' appliqué au roman*, in *Loxias*, no. 18, en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1942>, consulté le 2 septembre 2019.

grandes libertés. Le fragment ci-dessous explique d'ailleurs le titre même du roman :

Texte source	Traduction A	Traduction B
<i>Elle donne ce petit nom d'amour à son dernier né, parce qu'il a les cheveux roux et la peau tachée.</i>	<i>Cu porecla asta îl alintă pe mezinul casei, din pricină că are părul roșu și fața pistruiată.</i>	<i>I-a dat acest nume de alint celui mai mic copil al ei pentru că are părul roșcat și fața pistruiată.</i>

Dans l'exemple ci-dessus, on observe que la Traduction B témoigne une tendance plus accentuée à la littéralité, tendance qui est confirmée par l'analyse générale du fragment. Pourtant, la traduction littérale n'est pas toujours la solution appropriée, surtout lorsque les adolescents sont les destinataires. Le Traducteur B enfreint parfois les normes pédagogiques qui imposent l'emploi d'une langue naturelle, compréhensible et d'un registre adapté au public jeune. Par contre, les Traducteurs A offrent des versions conformes aux normes de la langue cible :

Texte source	Traduction A	Traduction B
<i>...tout au fond de la cour, le petit toit aux poules découpe, dans la nuit, le carré noir de sa porte ouverte.</i>	<i>În fundul ogrăzii, cotețul găinilor își cascade, în noapte, pătratul negru al porțiței deschise.</i>	<i>...în fundul curții mari, unde este adăpostul pentru găini, se decupează în noapte pătratul negru al porțiței lui deschise.</i>
<i>Je ne suis pas ici pour m'occuper des poules.</i>	<i>Nu-i treaba mea să văd de găini.</i>	<i>Nu sunt aici ca să mă ocup de găini.</i>
<i>Au moins, éclairez-moi, dit-il.</i>	<i>Barem să-mi faceți lumină, îngăimează el.</i>	<i>Cel puțin, luminați-mi, spune el.</i>
<i>Il sourit, se tient droit...</i>	<i>Zâmbește plin de sine și stă tănțoș...</i>	<i>Zâmbește, se ține drept...</i>

La Traduction B, littérale jusqu'à l'extrême, montre le fait que le traducteur n'a pas déverbalisé le message source et n'a pas respecté les normes qui relèvent du registre de la langue d'arrivée. Par conséquent, le message est parfois difficilement compréhensible. Par contre, le registre employé dans la Traduction A témoigne une langue cible plus naturelle et une littéarité plus accentuée :

Texte source	Traduction A	Traduction B
<i>Le mieux est de se</i>	<i>Cel mai bine ar fi să dea</i>	<i>Cel mai bine ar fi să se</i>

<i>précipiter [...] afin de trouver l'ombre.</i>	<i>buzna la nimereală [...] spintecând întunecimea din jur.</i>	<i>grăbească [...] și să străbată întunericul.</i>
<i>Ferme la porte et se sauve, les jambes, les bras comme ailés.</i>	<i>Închide porțița, apoi zboară înapoi ca și cum ar avea aripi.</i>	<i>Închide porțița și fuge înapoi de parcă ar avea aripi la picioare.</i>

Les deux versions montrent parfois un manquement aux rigueurs d'expression de la langue cible, comme dans l'exemple ci-dessous qui comporte une expression figée :

Texte source	Traduction A	Traduction B
<i>Il est hardi comme un bouc.</i>	<i>E viteaz ca un țap.</i>	<i>Este curajos ca un țap.</i>

Il aurait été préférable de trouver une expression équivalente en roumain qui joue sur la même idée, telle que « a fi viteaz ca un leu », les jeunes étant plutôt familiers avec une telle image. En plus, la traduction littérale de l'expression française est « a fi încăpățânat ca un țap » ; il n'y a aucune association en roumain entre le bouc et l'audace.

Dans de rares instances, la Traduction B emploie un registre plus accessible au lectorat cible et des expressions plus fluides :

Texte source	Traduction A	Traduction B
<i>...les fesses collées, les talons plantés...</i>	<i>Încordându-și pulpele și simțindu-și călcâiele parcă lipite de pământ...</i>	<i>Cu șoldurile încordate și cu călcâiele proțâpitate...</i>

Par contre, la Traduction B comporte beaucoup d'infidélités d'ordre grammatical, sémantique, stylistique ou qui relèvent du registre de langue :

Texte source	Traduction A	Traduction B	Observations
<i>Moi, maman, j'aurais trop peur !</i>	<i>O, mămico, aș muri de frică !</i>	<i>Vai, mămico, mi-e tare frică !</i>	<i>Ernestine n'a aucune intention d'aller fermer les poules ; elle emploie le conditionnel présent.</i>
<i>Poil de Carotte, qui joue à rien sous la table...</i>	<i>Morcoveață, care-și făcea de lucru pe sub masă...</i>	<i>Morcoveață, care se joacă sub masă...</i>	<i>L'expression « jouer à rien » ne signifie pas « jouer » tout court.</i>

<i>Des renards, des loups même, ne lui soufflent-ils dans ses doigts, sur sa joue ?</i>	<i>Vulpi, ba poate că și lupi, nu-i suflă oare peste mâini, în obraji ?</i>	<i>Vulpi, sau chiar lupi, nu-i suflă oare în nădragi ?</i>	<i>L'infidélité sémantique du Traducteur B est inexplicable.</i>
<i>...madame Lepic lui dit, de sa voix naturelle...</i>	<i>...doamna Lepic îi spune cu nepăsare, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat...</i>	<i>...doamna Lepic îi spune cu vocea ei lipsită de orice emoție...</i>	<i>Le Traducteur B change la voix du texte en introduisant un jugement de valeur : madame Lepic devient ainsi une personne dépourvue de toute d'émotion.</i>

La langue employée dans la Traduction B est parfois illisible ou dépourvue de toute littéarité :

Texte source	Traduction A	Traduction B	Observations
<i>Quand il rentre [...] il lui i semble que...</i>	<i>Iar când intră în casă, i se pare că...</i>	<i>Când intră în casă [...] este ca și cum...</i>	<i>La traduction littérale aurait été préférable dans ce cas. L'expression utilisée dans la Traduction B est maladroite.</i>
<i>...cherche sur le visage de ses parents la trace des inquiétudes qu'ils ont eues.</i>	<i>...caută pe chipurile alor săi urmele îngrijorării care trebuie să-i fi frământat mai adineauri.</i>	<i>...vrând să vadă urma unei îngrijorări pe fața rudelor sale.</i>	<i>Il aurait été préférable de ne pas traduire littéralement le terme « parents ». Le terme « rude » fait référence en roumain plutôt à la famille étendue. La solution trouvée par les Traducteurs A est plus élégante.</i>

La Traduction B comporte aussi une omission sémantique, ce qui montre le manque d'attention du traducteur et des relecteurs/éditeurs ou le manque de révision de la traduction :

Texte source	Traduction A	Traduction B
<i>...maintenant hors de danger...</i>	<i>...fiindcă se știe scăpat de primejdie...</i>	-

De toute manière, si la Traduction B privilégie la littéralité portée à l'extrême, ce qui confirme l'hypothèse traductologique conformément à laquelle les retraductions seraient plus « fidèles »,

sémantiquement parlant ⁵⁷, la Traduction A témoigne une préoccupation plus évidente pour la littéarité et la lisibilité du message :

Texte source	Traduction A	Traduction B
<i>Comment ? répond Madame Lepic. Un grand gars comme toi ?</i>	<i>Cum ! i-o întoarce doamna Lepic. Un voinic ca tine ?</i>	<i>Cum, un băiat mare ca tine ? exclamă doamna Lepic.</i>

Cette préoccupation pour la littéarité est moins fréquente dans la Traduction B :

Texte source	Traduction A	Traduction B
<i>Mais elle s'enfuit tout de suite...</i>	<i>Numai că o zbughește într-o clipită...</i>	<i>Dar o șterge imediat...</i>

Si les normes pédagogiques sont plutôt remplies par la Traduction A et violées en général dans la Traduction B, il y a également une différence entre les deux versions dans la perspective des normes techniques. Les livres destinés aux jeunes se soumettent à certains critères de mise en page et de présentation du recueil, l'idéal étant de créer des collections de livres ayant un aspect uniforme :

Un livre traduit doit donc trouver sa place dans une collection qui a ses caractéristiques propres, sa ligne éditoriale, sa présentation graphique, voire un nombre de pages fixés à l'avance ! Cela contribue à modeler fortement son interprétation, au-delà du travail de traduction stricto sensu.⁵⁸

De ce point de vue, la Traduction A présente des éléments graphiques plus attractifs pour le public cible : des images en couleur, très fréquentes, une couverture en couleurs très vives. La Traduction B ne comporte pas d'images et les couleurs sont absentes, ce qui suggère une économie des moyens. Par contre, le livre publié en 2012 présente des polices et une mise en page qui facilite la lecture, au bénéfice du jeune public. On observe donc que les normes techniques

⁵⁷ Voir Desmidt, I., *(Re)translation Revisited*, in *Meta*, no. 54 (4), p. 671, en ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2009-v54-n4-meta3582/038898ar/>, consulté le 2 septembre 2019.

⁵⁸ Friot, B., *Traduire la littérature pour la jeunesse*, in *op. cit.*, p. 51.

sont elles aussi différemment internalisées par les deux maisons d'édition.

Conclusion

L'étude de cas que nous avons présentée montre que l'œuvre source est un choix atypique du point de vue des normes didactiques, les violant dès le début. Les normes pédagogiques, qui font référence à la littérarité et au registre de langue approprié aux adolescents, sont plutôt respectées par la Traduction A, qui témoigne une préoccupation plus évidente pour la lisibilité du texte traduit. Par contre, même si la Traduction B a été produite à une époque où la censure et l'idéologie communiste n'affectent plus le marché roumain du livre, elle est marquée par une littéralité portée parfois à l'extrême, ce qui alourdit le message et rend difficile sa compréhension. Du point de vue technique, la Traduction A comporte plus d'éléments attractifs pour le public cible, tandis que la Traduction B témoigne une économie des moyens. Notre analyse montre que la question des normes traductives est centrale dans le cas de la littérature de jeunesse, parce qu'elle « est une littérature à contraintes, pour tous les acteurs de la communication littéraire, y compris pour le traducteur »⁵⁹.

Corpus

- Renard, Jules, *Poil de Carotte*, Le Livre de poche (Classique), Paris, 1999
Renard, Jules, *Morcoveață*, traducere de Marcel Gafton și Modest Morariu, Editura Ion Creangă, București, 1984
Renard, Jules, *Morcoveață*, traducere de Iulia Feldrihan, Andreas Print, București, 2012

Bibliographie

- Antoine, F., *Ateliers. Traduire pour un jeune public*, no. 27, Université Charles de Gaulle, Lille, 2001
Autrand, M., *Commentaires*, dans Jules Renard, *Poil de Carotte*, Le Livre de poche (Classique), Paris, 1999
Béhar, H., *Jules Renard, le malentendu*, en ligne : http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/wp-content/uploads/2015/08/2015-Jules_Renard.pdf.
Bret, T., *Du 'style de théâtre' appliqué au roman*, in *Loxias*, no. 18, en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1942>

⁵⁹ Collombat, I., *L'essence du sens...*, in *op. cit.*, p. 11.

Chesterman, A., *A causal model for Translation Studies*, in *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*, Maeve Olhan (ed.), St. Jerome, Manchester, pp. 15-27

Collombat, I., *L'essence du sens, sens dessus dessous : littérature jeunesse et postulat traductif*, in *Palimpsestes. Traduire les sens en littérature pour la jeunesse*, no. 32, 2019, pp. 15-28, en ligne :

<https://journals.openedition.org/palimpsestes/2989>

Constantinescu, M., *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Éditions de l'Université « Ștefan cel Mare », Suceava, 2008

Constantinescu, M., *La traduction littéraire en Roumanie au XXI^e siècle : quelques réflexions*, in *Meta : journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 54, no. 4, 2009, pp. 871-883

Constantinescu, M., *Lire et traduire la littérature de jeunesse. Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*, Peter Lang, Bruxelles, 2013

Debombourg, H., *Les différents procédés de traduction de la littérature de jeunesse*, in *La Clé des Langues*, en ligne :

<http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/traduction/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse>

Desmidt, I., *(Re)translation Revisited*, in *Meta*, no. 54 (4), pp. 669-683, en ligne :

<https://www.erudit.org/en/journals/meta/2009-v54-n4-meta3582/038898ar/>

Douglas, V., *Traduire l'intertextualité en littérature pour la jeunesse : le cas de Stalky&Co. de Rudyard Kipling*, in *Palimpsestes*, no. 18, 2006, p. 14, en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/563>

Elefante, C., *Poil de Carotte et ses traductions italiennes au féminin : l'évolution d'un classique littéraire*, in *Voix Féminines. Ève et les langues dans l'Europe moderne*, no. 47-48, 2012, en ligne :

<https://journals.openedition.org/dhfles/3329>

Friot, B., *Traduire la littérature pour la jeunesse*, in *Le français d'aujourd'hui*, no. 142, 3/2003, pp. 47-54

Lathey, G., *The Translation of Literature for Children*, in *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Kirsten Malmkjaer and Kevin Windle (dir.), Oxford University Press, Oxford, 2011, pp. 198-213

Logez, G., *L'union des contraires... Quelques réflexions à partir de la traduction de deux romans de Joan Lingard*, in Fabrice Antoine, *Ateliers. Traduire pour un jeune public*, no. 27, Université Charles de Gaulle, Lille, 2001

Lungu-Badea, G., *Traductions d'hier, traductions d'aujourd'hui. Quelques considérations générales sur la traduction roumaine à l'époque communiste, suivies d'un mini inventaire des traductions du roman français (1960-1968)*, in *Études interdisciplinaires en Sciences humaines*, 2017, Université d'État Ilia, Tbilissi, pp. 21-50

Mathieu, F., *Traduire pour la jeunesse : un état des lieux*, in *Translittérature*, no. 13, 1997, pp. 24-31

Nières-Chevrel, I., *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Gallimard, Paris, 2005, p. 10

O'Connel, E., *Translating for Children*, in *Word, Text, Translation*, Gunilla Anderman and Margaret Rogers (eds.), Multilingual Matters, Clevedon, 1999, pp. 208-216

Pederzoli, R., *Traduction éthique et poétique : pour une réconciliation du lecteur et du texte littéraire. Antoine Berman et la traduction de la littérature pour les enfants*, in Roberta Pederzoli, Chiara Elefante et Elena Di Giovanni, *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. Writing and Translating for Children. Voices, Images and Text*, Peter Lang, Bruxelles, 2010

Pederzoli, R., 'Paratext Effect' in *the Translation of Children's Classics: The Case of La guerre des boutons*, in *Brave New Worlds: Old and New Classics of Children's Literature*, Elena Paruolo (ed.), Peter Lang, Bruxelles, 2011, pp. 147-168

Puurtinen, T., *Translating Children's Literature: Theoretical Approach and Empirical Studies*, in *The Translation of Children's Literature: A Reader*, Gillian Lathey (dir.), Multilingual Matters, Clevedon, 2006, pp. 54-64

ARCANE 17 – UN TISSU PALIMPSESTE

ARCANUM 17 – PALIMPSESTAL TISSUE

ARCANUM 17 – UN TESSUTO PALIMPSESTE

Spomenka DELIBAŠIĆ⁶⁰

Résumé

Le texte d'Arcane 17 formule nombre de problèmes, particulièrement ceux de la théorie littéraire et ceux du statut du texte – essai, récit, prose poétique ?

Considéré comme un texte à secret qui se donne comme à déchiffrer, un texte nécessitant une double lecture et recouvrant un double discours : l'un de surface, manifeste l'autre de profondeur formant ce tissu palimpseste qui s'inscrit explicitement dans le « sillon doré » de la Tradition ésotérique et se définit comme le produit d'un arrangement spécifique, d'une série de références empruntées à d'autres textes.

Nous verrons comment, à travers son texte Arcane 17, André Breton reprend les éléments des mythes archaïques pour en créer de nouveaux et introduit la possibilité d'un déploiement de l'« imaginaire à vocation collective » – la « création d'un mythe collectif ». André Breton voulant libérer l'expression des carcans idéologiques et faisant de l'expression artistique la substance même de la vie met l'artiste en possession de la clé d'un trésor qui n'est autre que « le trésor collectif ».

Mots-clés : André Breton, Gérard Genette, Umberto Eco, surréalisme, Arcane 17, Tradition ésotérique

Abstract

The text of Arcanum 17 formulates a number of problems, particularly those of literary theory and those of the status of the text - essay, narrative, poetic prose?

Considered as a secret text that gives itself as to be deciphered, a text requiring a double reading and covering a double discourse: one of surface, manifest the other of depth forming this palimpsestal tissue which is explicitly registered in the "golden groove" of esoteric Tradition and is defined as the product of a specific arrangement, a series of references borrowed from other texts.

⁶⁰ spomenkadel@yahoo.fr, Faculté de Philologie – Nikšić, Université du Monténégro.

We will see how, through his text Arcanum 17, André Breton takes the elements of the archaic myths to create new ones and introduces the possibility of a deployment of the "imaginary with a collective vocation" - the "creation of a collective myth". André Breton wants to free the expression of ideological shackles and making artistic expression the very substance of life puts the artist in possession of the key to a treasure that is nothing other than "the collective treasure".

Keywords: André Breton, Gérard Genette, Umberto Eco, Surrealism, Arcanum 17, Esoteric Tradition

Riassunto

Il testo di Arcanum 17 formula una serie di problemi, in particolare quelli della teoria letteraria e quelli dello stato del testo: saggio, narrativa, prosa poetica?

Considerato come un testo segreto che si dà da decifrare, un testo che richiede una doppia lettura e copre un doppio discorso: uno di superficie, manifesta l'altro di profondità formando questo tessuto palinsesto che è esplicitamente registrato nel "solco dorato" della Tradizione esoterica ed è definito come il prodotto di un accordo specifico, una serie di riferimenti presi in prestito da altri testi.

Vedremo come, attraverso il suo testo Arcanum 17, André Breton prende gli elementi dei miti arcaici per crearne di nuovi e introduce la possibilità di un dispiegamento dell "immaginario con una vocazione collettiva" - la "creazione di un mito collettivo". André Breton vuole liberare l'espressione delle catene ideologiche e rendere l'espressione artistica la sostanza stessa della vita mette l'artista in possesso della chiave di un tesoro che non è altro che "il tesoro collettivo".

Parole chiave: André Breton, Gérard Genette, Umberto Eco, Surrealismo, Arcanum 17, Tradizione esoterica

Le texte d'*Arcane 17* formule nombre de problèmes, notamment ceux de la théorie littéraire et ceux du statut du texte – essai⁶¹, récit, prose poétique ou œuvre de littérature personnelle ? Il convient à ce sujet de se poser certaines questions concernant la typologie qui est propre aux différentes formes textuelles surréalistes et les éléments qui identifient un texte surréaliste.

Richard Danier voit dans les œuvres de Breton : *Nadja*, *L'Amour fou* et *Arcane 17* «une trilogie homogène, le triangle symbolique dans lequel s'inscrit le message alchimique d'André

⁶¹ Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et tous les pays* (7 tomes), Robert Laffont-Bompiani, Paris, 1989, p. 34.

Breton »⁶² et ajoute que le code alchimique, très lié « à l'évolution de la personnalité de Breton [...] culmine et prend fin dans *Arcane 17* »⁶³. Suzanne Lamy dans sa thèse de doctorat intitulé *André Breton, Hermétisme et Poésie dans Arcane 17*, constate que *Nadja* et *L'Amour fou* constituent déjà une nouveauté « en juxtaposant prose didactique, poème, récit d'expériences et photographies »⁶⁴ et que le texte d'*Arcane 17* « est bien l'ultime partie de l'immense texte qui a débuté avec *Nadja* »⁶⁵.

À propos des catégories auxquelles pouvaient appartenir les proses surréalistes, Laurent Jenny écrit :

*Le mépris affiché du surréalisme pour le romanesque et l'anecdotique n'incline pas à parler de « récit », et les textes en prose, faute de qualification plus précise, restent situés dans un domaine indistinct du « poétique ». [...] Seuls des critères d'ordre poétique peuvent entériner ou non l'existence [...] d'un discours narratif purement surréaliste, mettant en jeu un travail original sur l'écriture*⁶⁶.

Si l'on adopte l'approche structuraliste, ses méthodes ne sont pas opérationnelles pour les œuvres qui, comme *Arcane 17*, « se rapprochent des œuvres sérielles et ouvertes »⁶⁷. En ce qui concerne la sérialité narrative, Umberto Eco avait déjà averti dans son œuvre *La Structure absente* d'une incompatibilité avec les méthodes du structuralisme textuel : « Les outils que le structuralisme nous offre pour analyser une structure peuvent-ils coexister avec les notions de polyvalence et de sérialité ? »⁶⁸ Ce qui fait problème avec l'application au texte littéraire comme celui-ci des procédés de l'analyse structurale c'est que cette œuvre réunit simultanément les « trois grands types de discours : métonymique (récit), métaphorique

⁶² Danier, R., *L'Hermétisme alchimique chez André Breton : Interprétation de la symbolique de trois œuvres du poète*, préface de Patrick Rivière, Collection dirigée par Philippe Pissier, Éditions Ramuel, Villeselve, 1997, p. 153.

⁶³ *Ibidem*, p. 158.

⁶⁴ Lamy, S., *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Bibliothèque Nationale du Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977, p. 31.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Jenny, L., *La surréalité et ses signes narratifs* in *Poétique* n° 16, 1973, p. 449.

⁶⁷ Lamy, S., *op. cit.*, p. 21.

⁶⁸ Eco, U., *La Structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*, Mercure, Paris, 1972, p. 350.

(poésie lyrique, discours sapientiel), enthymématique (discours intellectuel) »⁶⁹.

Michael Riffaterre voit dans le plan de l'intertextualité un trait caractéristique du texte surréaliste et dans l'écriture surréaliste le principe suivant : « rompre avec la tradition de la *littérature de calcul*, de l'écriture fondée sur le contrôle conscient, sur l'artifice, sur la rature »⁷⁰. Le plus constant trait de l'écriture surréaliste est l'obscurité présente « par l'écriture automatique, par la dictée du subconscient (l'inspiration onirique, en particulier), par les *jeux*, procédés de composition mécanique et collective (cadavre exquis, l'un dans l'autre, etc.) »⁷¹

*Comme il n'y a pas de raison que l'écriture surréaliste ne relève pas des mêmes lois que les autres formes du discours littéraire, la production du sens obscur, d'interprétation difficile ou différée, voire du non-sens, ne peut être qu'un cas particulier de la production du sens, donc un cas particulier d'intertextualité.*⁷²

Dans l'article intitulé « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », Anne Reverseau explique que le surréalisme en général « cherchait « à créer un visuel de l'impossible »⁷³. Dans « cette impossibilité » qui « ne doit pas arrêter ou perturber la lecture » elle voit justement « la puissance du surréalisme : rendre existants des objets faits de mots. Dans cette découverte de la surréalité, la lecture visualisante joue un rôle clé, car en essayant de se représenter ce qu'il lit, le lecteur fait advenir le texte. »⁷⁴

Pour mieux étudier la caractéristique originale d'*Arcane 17*, il faut mettre en valeur « le déploiement de l'aspect pluriel du texte, son

⁶⁹ Barthes, R., *Introduction à l'analyse structurale des récits* in *Communications*, n° 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966, p. 4, note 1.

⁷⁰ Riffaterre, M., *Intertextualité surréaliste* in *Mélusine*, n° 1 : *Emission-Réception*, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, Études et documents réunis par Henri Béhar, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1979, p. 27.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*, pp. 27-28.

⁷³ Reverseau, A., *Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications* in *Fabula-LhT*, n°3, « Complication de texte : les microlectures », septembre 2007, p. 8.

⁷⁴ *Ibidem*.

caractère semi-ouvert, le fait qu'il est dépourvu de sens unitaire, que plusieurs discours s'y fondent »¹, en tenant compte du domaine de l'ésotérisme et de l'hermétisme sous toutes leurs formes : Cabale hermétique, Haute Magie, Alchimie, Théosophie, Arithmosophie.

Nous allons évoquer le texte bretonien – *Arcane 17*, extrêmement riche en références intertextuelles, en images symboliques, mythiques, en métalogismes, en métaphores filées², qui a pour thème la légende de Mélusine.

Achévé d'imprimer le 30 décembre 1944 et paru vers mars de 1945 à New York chez Brentano's, le roman *Arcane 17* qui relate le voyage de Breton au Canada en compagnie d'Élisa³ entre août et octobre 1944 (plus précisément du 20 août au 20 octobre 1944, comme l'a noté Breton au bas du texte) de Gaspésie aux Laurentides⁴ se rapporte explicitement plusieurs fois à la légende de Mélusine et au mythe d'Isis et d'Osiris. Considéré comme un texte à secret qui se donne comme à déchiffrer, un texte nécessitant une double lecture et recouvrant un double discours : l'un de surface, manifeste l'autre de profondeur formant ce tissu palimpseste qui s'inscrit explicitement dans le « sillon doré »⁵ de la Tradition ésotérique et se définit comme le produit d'un arrangement spécifique – « arrangement tout fortuit »⁶ – d'une série de références empruntées à d'autres textes.

« La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés »⁷ écrira Breton dans *Manifeste du surréalisme*. C'est

¹ Lamy, S., op. cit., p. 21.

² Voir. Riffaterre, M., *La Métaphore filée dans la poésie surréaliste* in *Langue française*, n° 3, 1969.

³ À la fin de 1943, Breton rencontre Élisa Claro au restaurant Larré's, de New York et qui n'est nulle autre qu'Élisa, la figure dominante d'*Arcane 17*. La même année, Élisa a été cruellement atteinte par la mort accidentelle de sa fille unique âgée de dix-sept ans.

⁴ Les noms des villages au cours du voyage en Gaspésie : Saint-Anne, Gaspé, l'île Bonaventure, refuge d'oiseaux, les Laurentides de Montréal, Sainte-Marguerite et Sainte-Agathe-des-Monts.

⁵ Breton, A., *Œuvres complètes, t. III : Arcane 17 enté d'ajours*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Paris, 1999, p. 113.

⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁷ Breton, A., *Œuvres complètes, t. I : Manifeste du surréalisme*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Paris, 1988, pp. 344-345.

sans doute le *Manifeste du surréalisme* (1924) qui systématise et théorise le plus clairement le nécessaire retour vers certaines œuvres du passé, une sorte de la quête des antécédents du mouvement.

La définition du surréalisme, au cœur même du *Manifeste*, est suivie d'une étrange généalogie de ses antécédents, généalogie de « ce qu'on appelle, par abus de confiance, le génie ». ¹ Dans cette généalogie qui s'ouvre sur la brève mention de Dante et de Shakespeare s'impose comme foyer majeur : « Les Nuits d'Young, ... Swift, ... Sade, ... Chateaubriand, ... Constant, ... Hugo, ... Desbordes-Valmore, ... Bertrand, ... Rabbe. » ²

Dans les *Entretiens 1913-1952*, Breton va compléter cette première liste en ajoutant : « Héraclite, Raymond Lulle, Flamel, Uccello, Arnim, Nerval et quelques autres » ³ et en précisant que « le surréalisme n'a pas fait mystère de ce qui pouvait nourrir ses racines » ⁴.

Dans le texte *Le peintre comme modèle. Du surréalisme à l'extrême contemporain*, Adelaïde Russo constate que chaque fois que « Breton reconnaît un « ancêtre », l'importance de son œuvre est jugée par rapport à sa capacité de se conformer ou de s'accommoder à l'esthétique du mouvement » ⁵ et se demande si « [ces reliques momifiées et pétrifiées] perdent une partie de leur bagage culturel sur ce chemin de retour ? [...] comment l'écrivain crée-t-il ou modifie-t-il l'unité culturelle [...] que la référence à un artiste et à son œuvre constitue dans un texte ? » ⁶

La restitution d'une préhistoire du surréalisme serait ainsi constitutive d'une dynamique d'enrichissement, de développement du

¹ *Ibidem*, p. 328.

² *Ibidem*, p. 329.

³ Breton, A., *Œuvres complètes, t. III : Entretiens 1913-1952 : VII. – ÉCUEIL DES SOMMEILS HYPNOTIQUES : LES « PAYSAGES DANGEREUX ». – RETOUR OFFENSIF À LA SURFACE. – UNE TÊTE DE TURC » : ANATOLE FRANCE*, op. cit., pp. 485-486.

⁴ *Ibidem*, p. 486.

⁵ Russo, A., *Le peintre comme modèle. Du Surréalisme à l'extrême contemporain*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 89. Elle voit dans cette identification de l'« ancêtre » « un prétexte d'homologation » du surréalisme.

⁶ *Ibidem*. Elle utilise la notion d'Umberto Eco qui définit l'unité culturelle d'une manière sémiotique.

mouvement. Et la restitution d'une préhistoire philosophique permet plus précisément de conférer au surréalisme en développement une dimension proprement hermétique et ésotérique.

Dans les recherches et les écrits surréalistes, le recours à la Tradition hermétique va de pair avec la valorisation d'un ensemble des connaissances ésotériques qui regroupe à la fois le mysticisme, l'alchimie, l'arithmosophie et les fictions qui font une place importante au mystère et au surnaturel. Ce recours met en jeu un ensemble de références littéraires, philosophiques et culturelles issu d'un riche héritage culturel accumulé sur plusieurs siècles – un héritage culturel collectif.

Breton se consacre dès ses premières œuvres à l'orientation ésotérique et à la tradition métaphysique, consubstantiellement unies avec sa poésie : depuis *Les Champs Magnétiques* (1920), premier document surréaliste de la période pré-surréaliste, jusqu'au dernier recueil de textes, *La Clé des Champs* (1953). L'empreinte des sciences occultes et le recours à l'ésotérisme se trouvent, passim, dans plusieurs écrits, pour mentionner seulement quelques-uns : *Nadja* (1928), le *Second Manifeste du surréalisme* (1930), *l'Amour fou* (1937) et *Arcane 17* (1944).

Des unités mythiques issues d'un héritage culturel collectif nourrissent certaines scènes dans *Arcane 17* – mythe de l'Androgyne primordial, légende de Mélusine, *Hymnes à la Nuit* de Novalis, mythe d'Isis et d'Osiris. L'imagerie populaire intriguait Breton déjà avant-guerre (la revue *Minotaure*) et continue de l'attirer dont témoigne Séraphîta-Séraphitüs¹ dans *De la survivance de certains mythes*.

¹ Le mythe de l'androgynie sert de base pour le roman de Balzac *Séraphîta* (1835), Breton réinterprète l'historique du mythe dans *Arcane 17* en évoquant « le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière ». Breton, André, *Arcane 17 enté d'aujourd'hui*, p. 48.



Image 1. L'ÂME-SŒUR (L'Androgyne), Séraphïta-Séraphitüs in *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation – On the survival of certain myths and on some other myths in growth or formation* (1942), p. 138.

La figure de Mélusine apparaît au centre même du texte d'*Arcane 17*, décrite sous son aspect tripartite aquatique / aérien / terrestre, comme la sirène, la naïade ou l'ondine, – femme-fée qui est aussi femme-serpent, femme-poisson :

*Les serpents de ses jambes dansent en mesure au tambourin,
les poissons de ses jambes plongent [...]. Elle a jailli de ses hanches
sans globe, son ventre est toute la moisson d'août, son torse s'élançe
en feu d'artifice de sa taille cambrée, moulée sur deux ailes
d'hirondelle, ses seins sont des hermines prises dans leur propre cri
[...].¹*

Cette figure est privilégiée de l'imaginaire surréaliste et apparaît déjà dans l'œuvre de Breton – ses romans *Nadja* et *l'Amour fou* (1937), constitue de nouveau la liaison de Breton avec l'ésotérisme et montre que la tradition alchimique et la pensée médiévale n'ont jamais vraiment disparu de son champ d'exploration. La mention de Mélusine se trouve, passim, dans les écrits de Breton et s'explique par l'intérêt que les surréalistes ont montré pour les sources occultes.

Nadja se nomme elle-même Mélusine et se représente en sirènes :

¹ Breton, A., *op. cit.*, pp. 66-67.



Image 2. *Un portrait symbolique d'elle et de moi ...* in *Nadja*, p. 722.

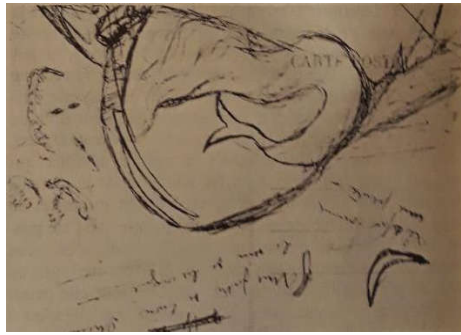


Image 3. *Au dos de la carte postale ...* in *Nadja*, p. 728.

Le dessin qui se trouve au dos de la carte postale représente également la fée Mélusine :

Nadja s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près. Je l'ai même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle, en obtenant à tout prix de son coiffeur qu'il distribuât ses cheveux en cinq touffes bien distinctes, de manière à laisser une étoile au sommet du front.¹

Dans *L'Amour fou* « la toute-puissante ordonnatrice de la nuit du tournesol »² est « la seule naïade, la seule ondine vivante de cette histoire »¹.

¹ Breton, A., *op. cit.*, p. 727.

² Breton, A., *Œuvres complètes, t. II : L'Amour fou*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Paris, 1992, p. 735.

L'apparition de cette fée médiévale qui a des rapports d'identité ou d'analogie avec les autres figures féminines telles Isis, Esclarmonde de Foix, la Verseuse du Matin, Cléopâtre, la reine de Saba, Balkis, Héloïse, Hélène de Troie, Mélisande dans *Arcane 17* porte à croire que la principale source du narrateur à propos de cette légende se trouve dans l'*Histoire de la magie* d'Éliphas Lévi² :

La grande prêtresse, en effet, portait les insignes de la divinité protectrice des druidesses ; c'était Hertha ou Wertha, la jeune Isis gauloise, la reine du ciel, la vierge qui devait enfanter. On la représentait avec un pied sur la terre et l'autre sur l'eau, parce qu'elle était reine de l'initiation et qu'elle présidait à la science universelle des choses. Le pied qu'elle posait sur l'eau était ordinairement porté par une barque analogue à la barque ou à la conque de l'ancienne Isis. Elle tenait le fuseau des Parques chargé d'une laine moitié blanche et moitié noire, parce qu'elle préside à toutes les formes et à tous les symboles, et qu'elle tisse le vêtement des idées. On lui donnait aussi la forme allégorique des sirènes moitié femme et moitié poisson, ou le torse d'une belle jeune fille et deux jambes faites en serpents, pour signifier la mutation et la mobilité continue des choses, et l'alliance analogique des contraires dans la manifestation de toutes les forces occultes de la nature. Sous cette dernière forme, Hertha prenait le nom de Mélusine ou Mélosina (la musicienne, la chanteuse), c'est-à-dire la sirène révélatrice des harmonies. Telle est l'origine des images et des légendes de la reine Berthe et de la fée Mélusine. Cette dernière se montra, dit-on, dans le XI^e siècle à un seigneur de Lusignan ; elle en fut aimée et consentit à le rendre heureux, à condition qu'il ne chercherait pas à épier les mystères de son existence ; le seigneur le promit, mais la jalousie le rendit curieux et parjure ; il épia Mélusine, et la surprit dans ses métamorphoses, car une fois par semaine la fée reprenait ses jambes de serpents. Il poussa un cri auquel répondit un autre cri plus désespéré et plus terrible. Mélusine avait disparu, mais elle revient encore en poussant des clameurs

¹ *Ibidem.*

² Cf. les ouvrages traitant la légende de Mélusine : Jean d'Arras, *Le Roman de Mélusine* (composé entre 1387 et 1393) ; le long poème de Coudrette, *Le Livre de la vie de Mellusine* ; *La Mythologie française* (1948) et *Les Dits et récits de mythologie française* (1950) d'Henri Dontenville.

lamentables toutes les fois qu'une personne de la maison de Lusignan est sur le point de mourir.¹

Dans ces passages du texte d'*Arcane 17*, on peut voir le produit des opérations de transformations textuelles, en ayant particulièrement pris en considération la relation de l'hypertexte et de son hypotexte dans le sens que Gérard Genette donne à ces deux termes :

J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation².

La relation entre le texte-origine et le texte dérivé est celle de dépendance, « le statut du texte (second) est relativement complexe, à la fois métalangage et discours connotatif. Il agit comme agent de déchiffrement du texte premier, mais à son tour ce métalangage devient le système dénoté d'un autre système puisque, par le déchiffrement accompli et par la forme qui lui est donnée, il renvoie à la culture, à l'histoire par voie connotative »³.

Le narrateur prolonge le mythe, le modifie : on rencontre une Mélusine suffisamment forte et révoltée contre l'oppression sociale, une Mélusine, annonciatrice d'un autre monde, d'un système social qui introduit la possibilité du triomphe de l'« irrationnel féminin ».

Breton voit en effet dans la pensée hermétique la possibilité d'un déploiement de l'inspiration poétique, mais aussi une optique où l'apparition de l'inconscient humain prend plusieurs formes. La tradition ésotérique multiplie les chances de découvrir des rapports nouveaux avec le monde et concourt à former une nouvelle vision du monde – le mythe collectif.

Dans le texte de la conférence prononcée à Prague en 1935, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste⁴ »,

¹ Lévi, É., *Influence des femmes*, chapitre II in *Histoire de la magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, Arbre d'Or, Paris, 1860, Cortailod, Suisse, avril 2009, p. 215.

² Genette, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 16.

³ Lamy, S., *op. cit.*, pp. 87-88.

⁴ Dans l'expression *objet surréaliste*, Breton prend le mot *objet* dans son sens philosophique le plus large.

Breton s'exprime en outre sur la rupture du surréalisme avec le Parti communiste français et l'Union soviétique, sur « l'organisation de perceptions à tendance objective »¹ et y revient sur la grande préoccupation et le principal devoir de l'art moderne.

Ces perceptions, de par leur tendance même à s'imposer comme objectives, présentent un caractère bouleversant, révolutionnaire en ce sens qu'elles appellent impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque chose qui leur réponde. On peut prévoir que, dans une large mesure, ce quelque chose *sera* ».²

Breton y analyse le concept de « restes visuels » qui sont à la base des créations surréalistes verbales ou plastiques, utilisés librement par le peintre et de « traces mnémiques » principalement opérantes chez le poète, en se référant aux *Essais de psychanalyse* de Freud, plus précisément au chapitre « Le Moi et le Soi » (intitulé dans les rééditions « Le Moi et le Ça » : « [...] ces représentations verbales, que Freud nous donne pour des « traces mnémiques » provenant principalement des perceptions acoustiques », sont précisément ce qui constitue la matière première de la poésie ».³

*[...] le problème artistique consiste aujourd'hui à amener la représentation mentale à une précision de plus en plus objective, par l'exercice volontaire de l'imagination et de la mémoire. Le surréalisme a réussi à concilier dialectiquement ces deux termes violemment contradictoires [...] : perception, représentation ; d'avoir jeté un pont sur l'abîme qui les séparait.*⁴

Ce passage de la subjectivité à l'objectivité est justement cette grande préoccupation et le devoir de l'art moderne d'où provient l'idée du devenir chargée, chez Breton d'une perspective révolutionnaire. L'objet dit « surréaliste » représente, « plus que le texte [...], l'objectivation d'un imaginaire à vocation collective »⁵.

Notre objectif est de montrer comment Breton, en puisant dans l'espace mythique, reprend les éléments des mythes archaïques pour en créer de nouveaux et introduit la possibilité d'un déploiement

¹ Breton, A., op. cit., p. 496.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

de l'imaginaire à vocation collective – la « création d'un mythe collectif ». André Breton voulant libérer l'expression des carcans idéologiques et faisant de l'expression artistique la substance même de la vie met l'artiste en possession de la clé d'un trésor qui n'est autre que « le trésor collectif ».

La notion de « mythe collectif » permet à Breton de montrer les pouvoirs de la création personnelle et d'élaborer aussi une nouvelle vision où l'artiste est capable d'exercer une action à la fois révolutionnaire et nécessaire sur le monde et sur l'entendement humain.

*L'artiste, [...] est [...] mis en possession de la clé d'un trésor, mais ce trésor ne lui appartient pas, il lui devient impossible, même par surprise, de se l'attribuer : ce trésor n'est autre que le trésor collectif.*¹

Bibliographie

Barthes, R., Introduction à l'analyse structurale des récits in *Communications*, n° 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966

Breton, A., *Œuvres complètes, t. I : Manifeste du surréalisme, Nadja*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Paris, 1988

Breton, A., *Œuvres complètes, t. II : L'Amour fou, Position politique du surréalisme* « Appendices. Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », « Position politique de l'art d'aujourd'hui », Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Paris, 1992

Breton, A., *Œuvres complètes, t. III : Arcane 17 enté d'ajours, Entretiens 1913-1952 : VII. – ÉCUEIL DES SOMMEILS HYPNOTIQUES : LES « PAYSAGES DANGEREUX ».* – *RETOUR OFFENSIF À LA SURFACE.* – *UNE TÊTE DE TURC* » : ANATOLE France, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Paris, 1999

Danier, R., *L'Hermétisme alchimique chez André Breton : Interprétation de la symbolique de trois œuvres du poète*, préface de Patrick Rivière, Collection dirigée par Philippe Pissier, Éditions Ramuel, Villelève, 1997

Eco, U., *La Structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*, Mercure, Paris, 1972

Genette, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982

Jenny, L., *La surréalité et ses signes narratifs* in *Poétique* n° 16, 1973

Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et tous les pays* (7 tomes), Robert Laffont-Bompiani, Paris, 1989

Lamy, S., *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Bibliothèque Nationale du Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977

¹ *Ibidem*, p. 439.

Lévi, É., *Histoire de la magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères* : « Influence des femmes », chapitre II, Arbre d'Or, Paris, 1860, Cortaillod, Suisse, avril 2009

Reverseau, A., *Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications* in *Fabula-LhT*, n°3, « Complication de texte : les microlectures », septembre 2007

Riffaterre, M., *Intertextualité surréaliste* in *Mélusine, n° 1 : Emission-Réception*, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, Études et documents réunis par Henri Béhar, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1979

Riffaterre, M., *La Métaphore filée dans la poésie surréaliste* in *Langue française*, n° 3, 1969

Russo, A., *Le peintre comme modèle. Du Surréalisme à l'extrême contemporain*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007

**OCTAVE MIRBEAU, L'INCLASSABLE : CRITIQUE DU
TRIPTYQUE « FAMILLE – ECOLE – EGLISE »**

**OCTAVE MIRBEAU, THE UNCLASSIFIABLE: CRITICISM OF
THE TRIPTYCH "FAMILY – SCHOOL - CHURCH"**

**OCTAVE MIRBEAU, LO INCLASIFICABLE: CRÍTICA DEL
TRÍPTICO "FAMILIA – ESCUELA - IGLESIA"**

Joseph Bernard DZENE EDZEGUE¹

Résumé

Octave Mirbeau traduit les réalités de sa société dérangeant visiblement la classe dirigeante, sur les plans littéraires, esthétiques, politique et social, il accompagne les mutations sociopolitiques. Son œuvre est prise comme une opposition systématique et caustique aux pouvoirs établis. Sa contestation radicale des institutions se manifestent dans le triptyque « Famille – Ecole – Eglise ». Octave dans ses textes se fait passer à l'œil du pouvoir à celle d'œil du peuple. Opposant à un siècle qu'il jugeait oppresseur et corrompu, ce libertaire, individualiste, anticlérical se montre hostile à tout type de pensée ou idéologie dominante. Octave Mirbeau a voulu tout cela à la fois. Comme l'estime Pierre Michel², ce « grand démystificateur » a entrepris de révolutionner le regard de ses contemporains en les obligeant à découvrir les êtres, les valeurs et les institutions, tels qu'ils sont. Pamphlétaire, critique d'art, romancier et auteur dramatique, Octave Mirbeau est le prototype de l'écrivain engagé au sens où l'estimait J.-P. Sartre. Son écriture, une véritable « esthétique de la révélation » et de la dénonciation, remet en question non seulement la société et la morale bourgeoise, mais aussi l'idéologie dominante et les formes littéraires traditionnelles, qui contribuent à anesthésier les consciences. Les œuvres de Mirbeau sont perçues comme l'expérience d'une profondeur socio-politique (Le Jardin des supplices), morale (Le Journal d'une femme de chambre), psychologique (Les 21 jours d'un neurasthénique). Les œuvres de Mirbeau font de lui un polémiste

¹ edzegson01@yahoo.fr, Université de Ngaoundéré, Cameroun.

² Michel, P., *Les combats politiques de Mirbeau*, Librairie Séguier, Paris, 1990, p. 5.

écrivain inclassable avec une plume novatrice et provocatrice. Il trouvera que le travail agaçant et oppressif et écrasant des âmes et des vies, initié par la famille, se poursuivant à l'école est consacré par une Eglise catholique répandant des « superstitions abominables » pour « enchaîner » l'esprit des enfants et « mieux dominer l'homme plus tard » (Dans le Ciel). La religion catholique, en effet, sanctifierait la souffrance et le sacrifice et inculquerait un sentiment de culpabilité, premières étapes vers la soumission des êtres. La tonalité pamphlétaire des articles réservés à la critique dogmatique parus dans la presse permet de modaliser le mode d'expression de la contestation. Elle permet donc de se poser les questions sur les modalités du pouvoir.

Mots clés : Famille, école, démystification, déshumanisant, littérature du salut

Abstract

Octave Mirbeau translates the realities of his society visibly disturbing the ruling class, literary, esthetic, political and social, it accompanies socio-political changes. His work is taken as a systematic and caustic opposition to established powers. His radical challenge to institutions is manifested in the triptych "Family - School - Church". Octave Mirbeau in his texts is passed to the eye of power to that of the eye of the people. Opposing a century, he considered oppressive and corrupt, this libertarian, individualist, anticlerical is hostile to any type of thought or dominant ideology. Octave Mirbeau wanted all this at once. As Pierre Michel believes, this "great demystified" has begun to revolutionize the eyes of his contemporaries by forcing them to discover beings, values and institutions, as they are. Pamphleteer, art critic, novelist and playwright, Mirbeau is the prototype of the committed writer in the sense estimated by J.-P. Sartre. His writing, a veritable "aesthetic of revelation" and denunciation, challenges not only bourgeois society and morality, but also the dominant ideology and traditional literary forms that contribute to anesthetize consciences. Mirbeau's works are perceived as the experience of a socio-political depth (The Garden of Punishment), moral (The Diary of a Chambermaid), psychological (The 21 days of a neurasthenic). Mirbeau's works make him a controversial unclassifiable writer with an innovative and provocative pen. He will find that the agonizing and oppressive and overwhelming work of souls and lives, initiated by the family, continuing at school is consecrated by a Catholic Church spreading "abominable superstitions" to "enchain" the minds of children and "better to dominate the man later "(In the Sky). The Catholic religion, indeed, would sanctify suffering and sacrifice and inculcate a feeling of guilt, the first steps towards the submission of beings. The pamphleteer's articles reserved for the dogmatic criticism published in the press makes it possible to modulate the mode of expression of the contestation. It thus makes it possible to ask the questions on the modalities of the power.

Keywords: Family, school, church, dehumanizing, literature of salvation

Resumen

Octave Mirbeau traduce las realidades de su sociedad perturbando visiblemente a la clase dominante, literaria, estética, política y social, acompaña

los cambios sociopolíticos. Su trabajo se toma como una oposición sistemática y cáustica a los poderes establecidos. Su desafío radical a las instituciones se manifiesta en el tríptico "Familia - Escuela - Iglesia". Octave en sus textos se pasa al ojo del poder al ojo del pueblo. Al oponerse a un siglo que consideraba opresivo y corrupto, este libertario, individualista y anticlerical es hostil a cualquier tipo de pensamiento o ideología dominante. Octave Mirbeau quería todo esto a la vez.

Como Pierre Michel cree, este "gran desmitificador" ha comenzado a revolucionar los ojos de sus contemporáneos al obligarlos a descubrir los seres, los valores y las instituciones, tal como son. Folleto, crítico de arte, novelista y dramaturgo, Mirbeau es el prototipo del escritor comprometido en el sentido estimado por J.-P. Sartre. Su escritura, una verdadera "estética de revelación" y denuncia, desafía no solo la sociedad y la moral burguesa, sino también la ideología dominante y las formas literarias tradicionales, que contribuyen a anestesiar las conciencias. Las obras de Mirbeau se perciben como la experiencia de una profundidad sociopolítica (El jardín del castigo), moral (El diario de una camarera), psicológica (Los 21 días de un neurasténico). Las obras de Mirbeau lo convierten en un escritor controvertido inclasificable con una pluma innovadora y provocativa. Descubrirá que el trabajo molesto y opresivo y abrumador de las almas y las vidas, iniciado por la familia, que continúa en la escuela, está consagrado por una Iglesia Católica que difunde "supersticiones abominables" para "encadenar" las mentes de los niños y "mejor dominar al hombre más tarde" (en el cielo). La religión católica, de hecho, santificaría el sufrimiento y el sacrificio e inculcaría un sentimiento de culpa, los primeros pasos hacia la sumisión de los seres. El tono de panfleto de los artículos reservados para la crítica dogmática publicados en la prensa hace posible modular el modo de expresión de la protesta. Nos permite hacer preguntas sobre las modalidades de poder.

Palabras clave: Familia, escuela, desmitificación, deshumanización, literatura de salvación

Introduction

En considérant Mirbeau comme un peintre de la société française, qui s'appuie largement sur le discours descriptif, il convient d'observer chez lui le passage d'observations individuelles à des observations à caractère social en relevant les métaphores qui traduisent les réalités de sa société. Dérangeant visiblement la classe dirigeante, sur les plans littéraires, esthétiques, politique et social, Octave Mirbeau accompagne les mutations sociopolitiques de son époque. Son œuvre peut être comprise comme une opposition systématique et caustique aux pouvoirs établis à son époque. Sa contestation radicale des institutions se manifestent dans le triptyque « Famille – Ecole – Eglise ». Pour lui, ces institutions

compriment et déshumanisent la personne dès sa naissance. Dans son œuvre *Dans le Ciel* (1892-1893), l'homme est réduit au statut de « croupissante larve ». Incorrect, inclassable de façon littéraire, culturel et politique, il ne s'adaptait pas et faisait fi des théories et des écoles. Dans ses textes, Octave Mirbeau passe de la stature de *l'œil du pouvoir à celle d'œil du peuple*. Opposant à un siècle qu'il jugeait oppresseur et corrompu, ce libertaire, individualiste, anticlérical se montre hostile à tout type de pensée ou idéologie dominante.

L'écrivain journaliste rebelle

Octave Mirbeau est un écrivain paradoxal, il conteste le principe de la littérature et de tous les genres littéraires. Il considère qu'elle est faite de mots et véhicule le mensonge. Octave Mirbeau a voulu tout cela à la fois. Comme l'estime Pierre Michel³, ce « grand démystificateur » a entrepris de révolutionner le regard de ses contemporains en les obligeant à découvrir les êtres et les choses, les valeurs et les institutions, tels qu'ils sont. Il est le prototype de l'écrivain engagé au sens où l'estimait J.-P. Sartre. Son écriture, une véritable « esthétique de la révélation » et de la dénonciation, remet en question non seulement la société et la morale bourgeoises, l'économie capitaliste, mais aussi l'idéologie dominante et les formes littéraires traditionnelles, qui contribuent à anesthésier les consciences et à donner de la condition et de la société une vision faussement véridique et réductrice.

Les œuvres de Mirbeau sont perçues comme l'expérience d'une profondeur socio-politique (*Le Jardin des supplices*), morale (*Le Journal d'une femme de chambre*), psychologique (*Les 21 jours d'un neurasthénique*), etc. C'est donc au niveau d'une intériorité de l'homme ou de la société que les romans de Mirbeau se définissent ; à quoi correspond par conséquent une mission de fouille et d'extraction qui lui confère une fonction endoscopique ou archéologique.

Mirbeau sera méprisé par les milieux académiques. Il a été condamné aux culs de basses fosses de la littérature pour ses incorrections politiques et culturelles, sans qu'on prenne en considération ses combats esthétiques, littéraires et politiques.

³ Michel, P., <http://mirbeau.asso.fr/justicier.htm>.

La représentation des forces qui oppriment l'individu sera plus ou moins ostensible. L'écrivain dans la préface d'*Un an de caserne* (1901), l'armée, « sous le prétexte fallacieux d'apprendre à servir son pays, n'apprend que le crime, et qu'il n'est beau que de voler, piller, tuer ... détruire quelque chose ou quelqu'un, n'importe quoi, n'importe qui ... pourvu qu'on détruise au nom de la patrie »⁴ La tonalité pamphlétaire des articles réservés à la critique dogmatique parus dans la presse permet de modaliser le mode d'expression de la contestation.

Le récit d'enfance : un conte de fées paradoxal

Octave Mirbeau n'a pas eu d'enfants, sans qu'il soit possible, faute de témoignages, de savoir s'il s'agit d'une volonté délibérée ou seulement d'une impossibilité, l'un, d'ailleurs, n'empêchant pas l'autre. Mais la vision démythificatrice qu'il donne de l'enfance est tellement noire que l'hypothèse d'une volonté arrêtée de ne pas « infliger la vie »⁵ à un nouveau condamné à mort semble tout à fait plausible : force est de reconnaître que sa conception tragique de la condition humaine, sa remise en cause radicale de la société de son temps et de toutes ses institutions oppressives et aliénantes, ainsi que son pessimisme foncier sur la nature humaine, n'étaient guère de nature à l'encourager dans une aventure parentale à hauts risques. Est-il possible d'être un « bon parent » dans les conditions existentielles et sociales contre lesquelles il n'a cessé de se révolter ? Loin d'être la période la plus heureuse de la vie, et *a fortiori* l'âge d'or popularisé par la littérature bien-pensante et aseptisée, l'enfance telle que la perçoit Mirbeau est un douloureux parcours du combattant. Le petit homme se trouve, dès son plus jeune âge, confronté à un monde d'adultes, le plus souvent larvisés, où règnent l'égoïsme, l'indifférence, la bêtise, l'ignorance et la cupidité, avec des variantes selon les milieux, bien sûr, mais bon nombre des souffrances qu'il va devoir endurer sont globalement les mêmes dans toutes les classes sociales, car la plupart des parents transmettent à leurs enfants le « legs fatal » de leur propre conditionnement et de leur propre misère intellectuelle, affective et sexuelle. Ils ont aussi

⁴ Préface de Mirbeau à *Un an de caserne* (1901), de Louis Lamarque, *alias* Eugène Montfort.

⁵ Cipriani, F., Sébastien Roch : *roman d'enfance ou de formation?*, in *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 15, 2008, pp. 34-53.

une fâcheuse tendance à ne voir en l'enfant qu'une charge et qu'un souci, dont ils se désintéressent, et, pour peu qu'ils ne puissent assumer la charge d'une bouche de plus à nourrir, les plus misérables n'hésitent pas à recourir à l'infanticide, en guise de contrôle des naissances, comme dans le pauvre hameau percheron de La Boulaie Blanche :

Dans la terre, sous les bouleaux et les pins, au fond des puits, parmi les cailloux et le sable, vous verrez plus d'ossements de nouveau-nés qu'il n'y a d'ossements d'hommes et de femmes dans les cimetières des grandes villes... Allez dans toutes les maisons, et demandez aux hommes, les jeunes et les vieux, demandez-leur ce qu'ils ont fait des enfants que leurs femmes portèrent !...⁶

Les parents, quelle que soit leur bonne volonté, sont en effet complètement incompetents pour pouvoir éduquer leurs propres enfants – et les professeurs, d'après Mirbeau, le sont tout autant pour ceux des autres ! Avec la complicité des « pétrisseurs d'âmes »⁷ que sont les prêtres, ils s'emploient tous à qui mieux mieux à les badigeonner de « préjugés corrosifs » et à leur inculquer des superstitions stupides ou des connaissances rébarbatives qui détruisent à la racine leur curiosité intellectuelle. Rousseauiste, Mirbeau considère au contraire qu'il faudrait traiter l'enfant comme un enfant, qui a besoin de jouer, de s'épanouir physiquement et de faire ses gammes, jusqu'à un âge où il pourra se préparer à la fois à l'acquisition de connaissances utiles à son épanouissement intellectuel, à l'apprentissage d'un métier et à l'exercice de ses responsabilités sociales, comme dans l'orphelinat de Cempuis dirigé par Paul Robin (*Le Journal*, 9 septembre 1894). Dans la continuité de Baudelaire, il a aussi tendance à penser que tout enfant possède un génie potentiel, mais que seuls ceux qui résistent au laminage par la sainte trinité de la famille, de l'école et de l'Église, au premier chef les artistes, préservent la capacité de jeter sur les choses un regard vierge, comme le tout jeune enfant : « Ah ! Combien d'enfants qui, compris et dirigés, seraient de grands hommes peut-être s'ils n'avaient été déformés pour toujours par cet effroyable coup de

⁶ *Ibidem.*

⁷ Michel, P., *Mirbeau et le poison religieux*, in *L'Anjou laïque*, Angers, Février 2006 ; Mirbeau, O., *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrétien, 1990.

pouce au cerveau du père imbécile ou du professeur ignorant ! »⁸ (*Le Calvaire*, 1886, p.28). Ce qu'on nomme « éducation » n'est plus alors qu'une déformation, quand ce n'est pas carrément ce qu'il appelle le « meurtre d'une âme d'enfant » (*Sébastien Roch*, 1890, p.45). Dans ces conditions, l'ennui, la solitude et la frustration constituent, pour la plupart des enfants, leur pain quotidien. Et, quand commencent, à la puberté, les premiers désirs vagues et qu'ils expérimentent les premiers plaisirs solitaires, les interdits et les tabous, qui pèsent notamment sur la masturbation, contribuent à les culpabiliser dangereusement et à leur infliger un refoulement contre-nature, dont se plaint amèrement l'abbé Jules.

Mirbeau ne cède pas pour autant à la tentation, trop facile, d'idéaliser les enfants. Car, même s'ils sont potentiellement porteurs de grandes espérances, ils vivent dans une société qui, dès leurs premières années, a commencé son travail de décervelage et de corruption. Très vite les enfants tendent à être conditionnés à devenir de parfaites répliques de leurs parents et à se révéler aussi stupides et aussi féroces que les adultes, à l'instar du jeune Jules Dervelle, dans *L'Abbé Jules* (1888), auteur d'une bien cruelle farce jouée à sa sœur, qu'il force à avaler toute une bouteille d'huile de foie de morue, ou des collégiens de Vannes, fils de nobliaux prêts à infliger les pires avanies au pauvre roturier Sébastien Roch, dans le texte éponyme.

L'école en question : critique de l'échec dans le système scolaire

Pour un libertaire comme Mirbeau, l'école a toujours été une préoccupation majeure. D'abord, parce qu'il a gardé de son passage chez les jésuites de Vannes un souvenir traumatisant aux conséquences ineffaçables, qui ne cesseront plus d'alimenter sa colère ; ensuite, parce qu'il a toujours été convaincu de l'importance décisive de l'enjeu scolaire, car c'est avec les enfants d'aujourd'hui que l'on façonnera, peut-être, les citoyens lucides de demain, ou, au contraire, que l'on continuera de fabriquer de « croupissantes larves » : « La base de tout, dans un État, c'est l'instruction de l'enfant »⁹.

⁸ Seveno, A-L., *L'Enfance dans les romans autobiographiques de Mirbeau : démythification et démystification*, in *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 160-180.

⁹ Michel, P., *Mirbeau et l'école – De la chronique au roman, Vallès-Mirbeau - Journalisme et littérature*, in *Autour de Vallès*, n° 31, 2001, pp. 157-180.

Pour lui, ce que l'on appelle « éducation » – peut-être par antiphrase – n'est en réalité qu'un abrutissant bourrage de crânes et un apprentissage de préjugés corrosifs. Et l'école, loin d'être un espace d'enrichissement intellectuel et d'épanouissement individuel, est un lieu d'enfermement et de compression inhumaine de tous les besoins naturels de l'enfant : « Il y a quelque chose de plus triste que la porte d'une prison, c'est la porte d'un collège, quand, les vacances finies, elle se referme sur vous, emprisonnant pour une année votre liberté cabriolante de jeune gamin » (« Pauvres potaches », *Le Gaulois*, 4 octobre 1880). Et, de fait, c'est comme une prison qu'apparaît le collège de Vannes aux yeux du petit Sébastien Roch, avec sa « pierre grise », ses « espaces carrés en forme de cloître uniformément enclos de hauts bâtiments d'une tristesse infinie », avec des pions, qui, du haut de leur chair, « vous regarde[nt] sournoisement derrière une fortification de livres », et des professeurs dont l'unique fonction semble être de tout interdire de ce qui est beau et enrichissant : la poésie, les livres, le style, et même le rêve. On comprend que le jeune Octave de 14 ans ait parlé d'« enfer » et qu'il n'ait cessé par la suite de plaindre les « pauvres potaches », victimes de « l'orthopédie de l'esprit à laquelle on soumet les natures les plus saines » (« La Rentrée des classes », *Le Gaulois*, 7 octobre 1879). Il en a illustré les résultats dans son roman *Sébastien Roch* (1890)¹⁰, où le héros éponyme subit un double viol, de l'esprit et du corps, et en subit l'ineffaçable et mortifère « empreinte ».

Comme si leur unique objectif était de tuer l'homme dans l'enfant, les professeurs s'emploient à susciter chez leurs élèves l'ennui et le dégoût, afin d'être bien sûrs que rien ne subsistera de leurs potentialités intellectuelles ni de leur personnalité. Les programmes scolaires accordent la priorité à une langue morte, le latin, et à une littérature du passé, que rien ne vient revitaliser, d'où un très vif sentiment d'inutilité, que ressent Sébastien : « Une fois ses devoirs bâclés, ses leçons récitées, il ne lui en restait rien, dans la mémoire, qui le fit réfléchir, rien qui l'intéressât, le préoccupât ; rien, par conséquent, ni formes, ni idées, ni règles, qui se cristallisât au fond de son appareil cérébral ; et il ne demandait pas mieux que de les oublier. C'était, dans son cerveau, une suite de heurts paralysants,

¹⁰ Michel, P., *Sébastien Roch, ou le meurtre d'une âme d'enfant*, introduction à *Sébastien Roch*, Éditions du Boucher, 2003, pp. 3-24 ;

une cacophonie de mots barbares, un stupide démontage de verbes latins, rebutants, dont l'inutilité l'accablait. » Quant à l'histoire, elle se réduit à une morne et abrutissante propagande : « On le gorgeait de dates enfuies, de noms morts, de légendes grossières, dont la monotone horreur l'écrasait. ». Il en résulte le plus souvent une « indigestion », qui participe efficacement de la crétinisation programmée.

Il y a l'horrible et inhumaine compression de l'être humain à la plus belle période de son développement et de son efflorescence. [...] Vers l'âge de quatorze ans, l'homme s'éveille dans l'enfant. Il lui faudrait le grand air, la culbute dans les champs, en plein soleil. Cela créerait un « déversoir » à ce trop-plein de vie qui se manifeste en lui. [...] Au lieu de cela, les rêves se développent en liberté entre quatre murs noircis d'encre pendant que le professeur lit Xénophon d'une voix somnolente à ses auditeurs somnolents ; ils se donnent carrière à l'étude, en récréation, au dortoir nu et maussade » (« L'Éducation sentimentale », *L'Événement*, 12 avril 1885). C'est précisément en mettant à profit les « rêves » imprécis et généreux du jeune Sébastien et en l'énervant par un « continuel fracas d'images enfiévrées » que l'infâme père de Kern parvient à séduire l'adolescent candide et ignorant, justement âgé de quatorze ans. Le résultat d'une semblable « éducastration » qui vise à déformer et à tuer « les âmes d'enfants »¹¹, ce sont des êtres dénaturés et dépersonnalisés, inaptés à la vie de l'esprit et du corps, mais adaptés aux besoins d'une société misonéiste et niveleuse, où le conformisme est impératif et où la pensée est perçue comme une menace pour le désordre établi. Seuls résistent quelques enfants dotés d'une forte personnalité, qui se manifeste par le refus de l'école : « Cette paresse, qui se résout en dégoûts invincibles, est quelquefois la preuve d'une supériorité intellectuelle et la condamnation du maître. »¹² Cette supériorité est attestée par les artistes créateurs qu'admire Mirbeau et qui, tous, ont été en rupture avec l'institution scolaire.

¹¹ Mirbeau, O., *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrétien, 1990.

¹² Michel, P., *Sébastien Roch, ou le meurtre d'une âme d'enfant*, introduction à *Sébastien Roch*, Éditions du Boucher, 2003, pp. 3-24.

La haine de la religion

Pour être passé entre les mains des « pétrisseurs d'âmes » que sont les jésuites, et en avoir conservé durablement ce qu'il nomme « l'empreinte », Octave Mirbeau n'a cessé de dénoncer le danger représenté par les religions en général et le catholicisme romain en particulier. Athée sans concessions, matérialiste conséquent, libertaire individualiste, il a toujours vu dans les religions un poison à extirper, dans le cléricalisme un pouvoir délétère à renverser et dans la prétendue « morale » contre-nature imposée par les prêtres une hypocrisie à dévoiler et une oppression à éliminer impérativement. Au cours des siècles de luttes entreprises par les esprits libres pour libérer la pauvre humanité de l'aliénation religieuse et de « l'omnipotente et vorace consolation du prêtre », selon la formule de Mirbeau au début de *Sébastien Roch* (1890)¹³, les angles d'attaque ont été nombreux. Dans la continuité des philosophes des Lumières, il n'a pas manqué de les varier.

Mirbeau évoque, pour les stigmatiser, toutes les horreurs commises par les fanatiques de toute obéissance et, au premier chef, des catholiques, pour qui seule comptait la vérité prétendument révélée, au nom de laquelle, en toute bonne conscience, ils se sont octroyé le droit de torturer, de supplicier, de brûler et de massacrer sur une vaste échelle. Leur dieu, loin d'être un dieu "d'amour" comme le soutiennent les chrétiens, se révèle en pratique n'être qu'un « maniaque et tout-puissant bandit », qui ne se plaît « qu'à tuer » et qui « s'embusque derrière un astre pour brandir sa foudre d'une main et son glaive de l'autre », comme le découvre avec horreur le petit Sébastien Roch jeté en pâture aux jésuites. La seule religion qui, selon lui, ne saurait susciter le fanatisme est le bouddhisme, du moins tel qu'il le présente dans ses *Lettres de l'Inde* de 1885 à travers le sage cinghalais Sumangala, mais, à l'en croire, il s'agirait en fait d'une forme d'athéisme.

Un autre angle d'attaque, tout aussi classique, consiste à ne voir dans les religions en général qu'un « opium du peuple », selon la formule la plus reprise de Karl Max¹⁴, que des impostures imaginées par des ambitieux sans scrupules, avides de pouvoir, pour assurer leur

¹³ Michel, P., *Mirbeau et le poison religieux*, in *L'Anjou laïque*, Angers, février 2006 ; Mirbeau, O., *Sébastien Roch*, Charpentier, 1890.

¹⁴ Cf. Marx, K., *Critique de la philosophie du droit de Hegel*, 1843.

main-mise sur le monde et acquérir à bon compte respect, prestige, pouvoir, prébendes et richesses. À côté des fanatiques, il y a des « fripons », selon le mot affectionné par Voltaire, qui les manipulent et qui exploitent l'inépuisable gisement de la bêtise, de l'ignorance, de la naïveté, telle celle de Sébastien Roch, et aussi de l'espérance chevillée au cœur des hommes, pour leur faire croire et leur vendre n'importe quoi, comme le rappelle Isidore Lechat : « Elle [l'Église catholique] n'a pas que des autels où elle vend de la foi... des sources miraculeuses où elle met de la superstition en bouteille... des confessionnaux où elle débite de l'illusion en toc et du bonheur en faux » (*Les affaires sont les affaires*, 1903, acte III, scène 2). Dès ses lettres de jeunesse à Alfred Bansard des Bois, Mirbeau tourne en dérision des superstitions toutes justes bonnes « pour des pensionnaires de Charenton » et se moque de la « friperie » des cérémonies carnavalesques de « cette Arlequinade constituée qu'on nomme la religion »¹⁵ (3 juin 1869). Il stigmatise aussi régulièrement l'hypocrite charité chrétienne (cf. la notice Charité), qui prétend se substituer à la justice sociale et qui n'est bien souvent qu'un odieux *business* (voir notamment sa grande comédie *Le Foyer*, 1908).

Aussi a-t-il souhaité ardemment une radicale séparation des Églises et de l'État et une politique de totale laïcisation de l'enseignement. Mais il a été bien déçu par la loi de Séparation concoctée par Aristide Briand, qui se contentait de séparer la sphère publique et la sphère privée, la République et l'Église, tout en laissant aux « pourrisseurs d'âmes » le droit de poursuivre en toute impunité leur manipulation des esprits. Pour Mirbeau, en effet, il ne suffit pas de dénoncer le cléricalisme, c'est-à-dire le pouvoir des prêtres et leur ingérence dans les affaires de la cité : il convient de s'attaquer à la racine du mal, c'est-à-dire aux croyances religieuses elles-mêmes, « ces superstitions abominables par quoi on enchaîne l'esprit de l'enfant pour mieux dominer l'homme plus tard » et qui sont un poison pour l'esprit et pour le corps : elles contribuent à anéantir tout esprit critique, à anesthésier la sensibilité, à refouler dangereusement les besoins sexuels les plus sains, à distiller un indéracinable sentiment de culpabilité, bref à transformer des êtres humains susceptibles d'intelligence et d'épanouissement en un troupeau de « croupissantes larves ».

¹⁵ Cf. Mirbeau, O., *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, Le Limon, 1989.

Conclusion

À l'oppression institutionnelle, Mirbeau est souvent tenté d'opposer une vision rousseauiste d'un état resté plus proche de la nature, où l'enfant pourrait gambader librement, épanouir ses potentialités et satisfaire ses envies naturelles sans contraintes, à l'instar du jeune Sébastien Roch avant que son père ne le sacrifie sur l'autel des jésuites de Vannes. Mais il serait erroné de ne voir en lui qu'un disciple falot de Jean-Jacques. Certes, il y a bien, dans son œuvre, un personnage exceptionnel qui se réfère à l'auteur de l'*Émile* et qui essaie de mettre en œuvre, à sa manière, les principes de « l'éducation négative » préconisée par Rousseau jusqu'à l'âge de douze ans : c'est l'abbé Jules du roman homonyme de 1888. Considérant que tout être humain est capable de sentir bien avant de penser, et que, dans la perspective empiriste et sensualiste de Locke et de Condillac, nos pensées ne sont jamais que des stades plus sophistiqués de sensations qui ont été combinées et traitées, Jean-Jacques et Jules accordent la priorité à l'épanouissement physique de l'enfant, qui, avant d'acquérir des connaissances livresques, doit donc développer librement son corps, sa sensibilité, son sens de l'observation et toutes ses dispositions naturelles. Ils se méfient comme de la peste des livres, qui ne font qu'abrutir, énerver et inquiéter.

Mirbeau, ce pédagogue idéal parvient à former des êtres complets : non seulement des esprits sains, non gavés de connaissances inutiles, dans des corps physiologiquement et sexuellement sains, selon l'idéal gréco-romain, ce qui est déjà beaucoup ; mais surtout ce qu'il appelle de « vrais hommes et de vraies femmes », c'est-à-dire des individus dotés d'une personnalité unique, d'une éthique élevée et d'une conscience civique, en même temps que d'une habileté manuelle qui leur garantisse un métier et qui ennoblisse leur existence.

Corpus

Mirbeau, O., *Les 21 jours d'un neurasthénique*, Fasquelle, 1901

Mirbeau, O., *Le Journal d'une femme de chambre*, Gallimard, coll. «Folio», 1984

Mirbeau, O., *Le Jardin des supplices*, Gallimard, coll. « Folio », 1988

Bibliographie

Ouvrages

Herzfeld, C., *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau*, Société Octave Mirbeau, Angers, 2001

Lair, S., *Octave Mirbeau l'iconoclaste*, L'Harmattan, 2008

Lemarié, Y., et Michel, P., (sous la direction de), *Dictionnaire Octave Mirbeau*, Lausanne, L'Âge d'Homme, février 2011

Lloyd, C., *Mirbeau's fictions*, Durham University Press, 1996

Michel, P., *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995

Michel, P., *Lucidité, désespoir et écriture*, Presses de l'université d'Angers – Société Octave Mirbeau, 2001

Michel, P., *Octave Mirbeau*, Les Acharnistes, 2007

Tartreau-Zeller, L., *Octave Mirbeau, une critique du cœur*, Presses du Septentrion, 1999

Revue

Cahiers naturalistes, numéro spécial *Octave Mirbeau*, sous la direction de Pierre Michel et Jean-François Nivet, 1990

Autour de Vallès, numéro spécial *Vallès - Mirbeau, journalisme et littérature*, sous la direction de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, 2001

Octave Mirbeau, romancier, dramaturge et critique, n° spécial de *Littératures*, n° 64, sous la direction de Pierre Glaudes, Presses Universitaires du Mirail, avril 2012

**UNE RÉÉCRITURE NÉOROMANTIQUE DE DON JUAN. LE
DON JUAN D'EDMOND ROSTAND, UNE MARIONETTE ?**

**A NEOROMANTIC REWRITING OF DON JUAN CHARACTER.
EDMOND ROSTAND'S DON JUAN, A MARIONETTE ?**

**UNA RE-ESCRITURA NEOROMANTICA DE DON JUAN. EL
DON JUAN DE EDMOND ROSTAND, UNA MARIONETA ?**

Diana-Adriana LEFTER¹⁶

Résumé

Notre travail propose une approche d'une des réécritures (néo)romantiques de Don Juan : celle d'Edmond Rostand, dans sa pièce La Dernière nuit de Don Juan. En partant du rappel des sources et des influences évidentes dans cette version – Tirso et Molière, en tout premier lieu – nous essayons de voir quelle est la nouvelle focalisation du personnage chez Rostand. Nous soulignons que la plus importante innovation dans cette pièce est la stratégie du théâtre dans le théâtre, concrétisée dans l'introduction de la représentation de la vie antérieure de Don Juan par un théâtre de marionnettes, à Venise. Cela permet à Rostand d'aller plus loin et d'introduire un autre élément clé dans la construction de son personnage : la confrontation avec le diable, dans le théâtre de marionnettes tout d'abord et ensuite sur le plan du « réel ». Cette confrontation est essentielle parce qu'elle crée le contexte dans lequel Don Juan s'affirme comme héros de l'humanité, détenteur d'un savoir – celui de la fausseté du Paradis initial – qui lui permet de se considérer au pair avec Dieu et avec le diable. Quant à la mise-en-scène exigée par Don Juan, nous la considérons un acte expiatoire par lequel il veut regagner son humanité, perdue entre infidélités, sacrilèges et défis.

Mots-clés : savoir, pouvoir, théâtre dans le théâtre, diable, héros de l'humanité

Abstract

Our work proposes an approach of one of Don Juan's (neo)romantic rewritings: Edmond Rostand's version in his play, La Dernière nuit de Don Juan. We start by reminding the sources and the obvious influences in his version – Tirso and Molière first of all – then, we try to see what is the new focus of the character at Rostand. We emphasize that the most important innovation in this play is the “theater in theater” strategy, concretized in the introduction of the representation of the previous life of Don Juan by a puppet theater, in Venice. This allows Rostand

¹⁶ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitești, Roumanie.

to go further and to introduce another key element in the construction of his character : the confrontation with the devil, in the puppet theater first and then on the "real" life. This confrontation is essential because it creates the context in which Don Juan affirms himself as the hero of humanity, the holder of a knowledge – that of the falseness of the Paradise – which allows him to consider himself at par with God and with the devil. As for the *mise-en-scène* required by Don Juan, we consider it an expiatory act by which he wants to regain his humanity, lost between infidelities, sacrileges and challenges.

Keywords: know, power, theater in the theater, devil, hero of humanity

Resumen

Nuestro trabajo propone un enfoque de una de las reescrituras (neo)románticas de Don Juan: se trata de la pieza de Edmond Rostand, La Dernière nuit de Don Juan. Comenzando con recordar las fuentes y las influencias obvias en esta versión – las de Tirso y de Molière en primer lugar – tratamos de ver cuál es el nuevo enfoque del personaje en Rostand. Destacamos que la innovación más importante en esta pieza es la estrategia del teatro en el teatro, concretizada en la introducción de la representación de la vida anterior de Don Juan por un teatro de marionetas, en Venecia. Esto le permite a Rostand de ir más allá e introducir otro elemento clave en la construcción de su personaje : el enfrentamiento con el diablo, primero en el teatro de marionetas y luego en el plano de lo "real". Esta confrontación es esencial porque crea el contexto en el que Don Juan se afirma como el héroe de la humanidad, el poseedor de un conocimiento – el de la falsedad del Paraíso inicial – lo que le permite considerarse a la par con Dios y con el diablo. En cuanto a la puesta en escena requerida por Don Juan, la consideramos un acto expiatorio por el cual el quiere recuperar su humanidad, perdida entre infidelidades, sacrilegios y desafíos.

Palabras clave : saber, poder, teatro en el teatro, demonio, héroe de la humanidad

Don Juan est l'un des personnages notoires de la littérature universelle, ce qui engendre une double provocation : Pour les écrivains, toute nouvelle variante apparaît – qu'ils le veuillent ou non – comme une réécriture d'une histoire bien connue, cela mobilisant sans doute l'originalité de chaque auteur. D'autre part, pour le récepteur – professionnel ou moins – il s'agit d'un travail interprétatif qui doit mobiliser son savoir encyclopédique, ses acquis littéraires, dans une lecture ponctuelle et comparatiste à la fois. Il s'agit ici d'un processus que Pierre Albouy nommait, en parlant du mythe littéraire, *palingénésie*¹⁷, processus de réécriture, hybridation, mobilisation de l'imagination interprétative qui contribue à la survie de l'histoire.

¹⁷ Pierre Albouy utilise le terme de *palingénésie*, désignant en grec une renaissance et une métamorphose, pour décrire l'infini renouvellement du mythe, en raison du

La tradition de Don Juan : Tirso, Molière, Rostand

Chaque espace littéraire et chaque époque ont manifesté une prédilection pour l'un des multiples traits qui construisent le personnage littéraire si complexe de Don Juan. Au début, dans l'Espagne du XVIIe siècle, Don Juan a été le séducteur insouciant et amoureux de la beauté des femmes, chez Molière il est devenu le libre penseur athée, doué d'une irrévérente insolence et séducteur des femmes, les romantiques lui ont ajouté un cœur, capable, quelque fois, de vrai amour.

La dernière nuit de Don Juan est, ironiquement, la dernière pièce d'Edmond Rostand. Ecrite en 1911, elle n'est représentée qu'en 1921, après la mort de l'auteur, et la critique la considère souvent comme une pièce inachevée, dont le texte rendu au public est construit d'après les variantes raturées de Rostand.

Pour cette pièce, Rostand choisit de nouveau la forme versifiée car, « pour Edmond Rostand, comme pour Nietzsche, la théâtralité est un lieu de créativité, dont la poésie dévoile la légèreté mais, surtout, la vérité »¹⁸. Tout en gardant cette spécificité de son théâtre, Rostand crée une pièce où les renvois sont multiples et les influences évidentes, de sorte que l'on peut parler, avec Aurélia Gournay, d'une « hybridité des sources »¹⁹, issue justement de la multitude des emprunts²⁰.

Dans la veine néoromantique, Rostand crée un Don Juan qui est encore symbole de l'amour volage²¹, mais il lui ajoute une forte

caractère inépuisable de ses significations symboliques. Chaque réécriture littéraire du mythe ajouterait encore des signifiés à la référence empruntée, et créerait de nouveaux mythes en retour. (Albouy, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, p. 10).

¹⁸ Vogel, G., *La genèse du poème rostandien : résistance et reconstitution du monde* in *Cahiers ERTA*, no. 10/2016, p. 21.

¹⁹ Gournay, A., *Réécrire Don Juan au XXe siècle : entre hybridité et intermédialité, nouveaux modes d'exploitation d'un mythe* in *Quêtes littéraires*, no. 6/2016, p. 118.

²⁰ cette diversité d'emprunts est une première forme de l'hybridation (Gournay, A., *op. cit.*, p. 118).

²¹ *Don Giovanni, simbolo del amore peccaminoso* (Mazzocchi Doglio, M., *Demoni e ombre ne « La dernière nuit de Don Juan » di Edmond Rostand* in *Don Giovanni*

amertume dans la vision sur le monde²², sur la création divine, sur la relation de l'homme avec Dieu²³.

Toutefois, ce perpétuel amoureux des femmes – il compte 1003 conquêtes amoureuses – semble de pas être capable d'aimer, ni même de cet amour superficiel qui avait caractérisé les Don Juan de Tirso et de Molière. De plus, il n'a pas été aimé par les femmes, ni même de cette infatuation passagère qui, dans la tradition, voulait que les femmes soient conquises par son discours séduisant, par sa galanterie, par son savoir-faire : « Rostand's Don Juan is incapable of true love, nor is he worthy of hell, though he considers himself a great antihero »²⁴

C'est comme si Rostand avait voulu punir Don Juan en montrant ainsi son indignation envers le libertinage du personnage :

*For if Rostand upset the Romantic tradition and robbed Don Juan of a heart (not to speak of Heaven), he did so with conscious indignation, and not because the subject forced his hand*²⁵.

Les sources et les influences dans *la dernière nuit de Don Juan* sont assez évidentes. La revendication de la source première, le personnage de Tirso, est claire : Dans la scène III de la Première partie, Don Juan déclare à la marionnette de Polichinelle, qu'il est le séducteur par excellence, le Burlador :

*C'est moi le fameux Burlador
Qui porte à sa ceinture d'or
Le trousseau des clefs de leurs âmes*²⁶

nelle riscritture francesi e francophone del Novecento, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2008, p. 51).

²² *another critical interpretation of Don Juan* (Mandel, O. éd, *Don Juan. A Collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1986, p. 564).

²³ Harold B. Segel parle de la *philosophical soberness* du Don Juan de Rostand. (Segel, H. B., *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automats and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1995, p. 97).

²⁴ Lloyd, S., *The man Who Was Cyrano*, Bloomington, Indiana, Unlimited Publishing, 2002, p. 302.

²⁵ Mandel, O. éd, *Don Juan. A Collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1986, p. 564.

²⁶ Rostand, E., *La Dernière nuit de Don Juan. Poème dramatique en deux parties et un Prologue*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1921, p. 32.

Il le fait en homme tout-puissant, qui se croit maître de sa destinée, car il avait convaincu le diable de lui accorder un délai de dix ans pour poursuivre, sur la terre, sa destinée de conquérant. En se revendiquant Burlador, Don Juan revendique un double pouvoir : sur les femmes séduites, tout d'abord, sur le diable, ensuite, car il est convaincu de l'avoir trompé et de posséder le pouvoir suprême, celui de changer sa destinée.

De manière ironique, le même renvoi et la même réplique font clôture à la pièce, cette fois prononcée par un Don Juan vaincu, devenu marionnette. C'est la triste victoire de l'homme vaincu sur l'homme libre, sur le séducteur. C'est la défaite de l'humanité libre – car Ténorino est, avant tout, l'icône de l'homme qui se fait maître de sa destinée, en assouvissant ses désirs, fussent-ils sensuels seulement – une défaite confirmée avec amertume par l'Ombre Blanche :

LE DIABLE : Sois donc pantin. Homme qui veut te recréer à mon image !

DON JUAN [apparaissant dans le guignol, en marionnette] : « Le fameux Burlador !... Burlador... »

L'OMBRE BLANCHE [avec un désespoir infini] : Quel dommage !²⁷

L'influence de la pièce de Molière est aussi évidente, surtout au niveau des personnages. Tout en construisant une histoire nouvelle, Rostand conserve deux personnages qui définissaient, chez Molière, le libertinage et le caractère antireligieux de son Don Juan : Sganarelle et le Pauvre.

Chez Rostand, le rôle de Sganarelle est beaucoup réduit et il lui manque surtout la veine critique qu'il avait chez Molière. L'humour et l'ironie qui soulignaient le libertinage du maître sont aussi disparus chez le personnage de Rostand, où le valet devient tout simplement le « Bon comptable indigne des cœurs que j'ai fait battre »²⁸ et voix raisonnable, mais peu puissante, qui ponctue les dérapages et l'oubli du maître. C'est lui, par exemple, à rappeler à Don Juan l'écoulement des dix ans qui lui avaient été accordés par le

²⁷ Rostand, E., *op. cit.*, p. 141.

²⁸ Rostand, E., *La Dernière nuit de Don Juan. Poème dramatique en deux parties et un Prologue*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1921, p. 27.

diable²⁹ ou qui, froidement, fait noter à son maître la réalité contingente.

Cette quasi absence de Sganarelle, qui était chez Molière une sorte de contrepoids, fait plonger Don Juan dans l'abîme de l'imagination³⁰. Le valet est absent pendant la représentation du montreur de marionnettes, car Don Juan lui-même le lui avait demandé, écartant ainsi une voix critique qui aurait pu faire disparaître la magie du monde représenté par le montreur : « Va-t-en. Laisse-moi seul avec Polichinelle »³¹. Sganarelle reparaît, appelé par Don Juan, au moment où se déclenche la confrontation entre Don Juan et le diable, seulement pour présenter à son maître la liste des conquêtes et pour toucher ses misérables gages : l'anneau avec le rubis³².

Quant au Pauvre auquel le Don Juan de Molière avait dédaigneusement jeté une pièce « pour l'amour de l'humanité », il devient chez Rostand une présence cruelle et accusatrice. Il dénonce le faux-semblant de la révolte de Don Juan, qui n'est qu'un révolté égoïste :

DON JUAN : Je me suis révolté, pourtant !

LE PAUVRE : Pas pour les autres !³³

Le Pauvre vient cette fois se venger d'un faux héros de l'humanité³⁴ et devient volontairement et ironiquement l'instrument du diable, aidant ce dernier à traîner Don Juan dans le guignol et accomplissant ainsi sa vengeance.

Tout en perdant son auréole de séducteur aimé par les femmes conquises, le Don Juan de Rostand n'est pas moins un héros, un héros qui dénonce une tradition chrétienne qui a voulu enseigner à l'homme

²⁹ *SGANARELLE : Les dix ans sont passés, monsieur.* (Rostand, E., *op. cit.*, p. 21).

³⁰ cf. Roussel, M., *Edmond Rostand : La dernière nuit de Don Juan in Etude littéraire*, Montpellier, Université de Montpellier, 1970.

³¹ Rostand, E., *op. cit.*, p. 30.

³² Il est à noter que dans le Prologue, Sganarelle, resté sur la terre, là où avait laissé Molière, criait les mots que le même Molière avait mis dans sa bouche : « mes gages » et il n'avait reçu de son maître, revenu brièvement en haut, que « le coup de pied dans le cul qu'il mérite ». (Rostand, E., *op. cit.*, p. 14)

³³ Rostand, E., *op. cit.*, p. 132.

³⁴ *Le héros de ceux qui ne font rien* (Rostand, E., *op. cit.*, p. 132).

que la création divine est parfaite¹. Le Don Juan de Rostand conserve aussi son caractère héroïque en réclamant une juste dignité dans la mort, se révoltant contre l'ignoble transformation en marionnette.

L'homme créateur : le théâtre dans le théâtre

Imaginé comme un continuateur des libre-penseurs du XVIIIe siècle et des libertins des Lumières, dont le principal attribut est la contestation des règles religieuses et morales établies en vertu d'un savoir qui précède le savoir de son temps, le Don Juan de Rostand est encore plus : il est construit comme un surhomme, un être prométhéen dont l'attribut suprême est le savoir, un savoir qu'il veut concrétiser dans un pouvoir créateur. Dans cette entreprise contestataire de Don Juan qui veut, par le savoir de son passé, construire un autre avenir pour soi-même, la possession des femmes devient un aspect secondaire.

Encore, l'on sait, dans la tradition des libres penseurs et ensuite des libertins, que les Don Juan consacrés dans la littérature s'affirmaient, par leurs séductions, comme des contestataires de Dieu. Leurs attaques contre la morale établie qui exigeait le respect des femmes et de l'institution du mariage, dans l'absence de tout sentiment charitable, tout cela leur construit le portrait de l'homme qui se veut l'égal de Dieu. Chez Rostand, Don Juan se veut, par son savoir et en tant qu'homme créateur, l'égal du diable et non pas de Dieu. De cette perspective, sa défaite est admettre de n'avoir jamais rien créé et, de plus, devenir lui-même créature, insignifiant personnage de guignol.

Don Juan se proclame le héros d'une humanité qui, bien que détestable, voulait suivre le modèle de son héroïsme. Et son héroïsme est celui de savoir que le monde est une apparence, une fausseté, la

¹ Nous sommes ici d'accord avec l'opinion de Bertrand Degott et en contradiction avec celle de Otto Rank qui affirmait que, dans la pièce de Rostand, Don Juan « perd le dernier lambeau de son caractère héroïque ». (Rank, O., *Don Juan et le Diable*, Paris, Payot, 2001, p. 225).

projection illusoire d'un paradis qui n'existe, en fait, pas. Parce que le Paradis n'appartient pas à Dieu, mais au diable¹ :

DON JUAN : Nul ne l'a jamais dit... J'étais le premier homme

Je mordais dans la pomme... et je vis, dans la pomme, Souple et blanc, - comme toi, dans l'arbre, souple et vert, - Onduler ton affreux diminutif...

LE DIABLE : Le ver ?

DON JUAN : Je crache ! et tu me dis : « Dans une autre il faut mordre »

*Le vois dans l'autre fruit le même ver se tordre ;
Je crache ! Tu dis : « Mords dans les autres ! » Je mords :
Un ver ! Je mords : un ver ! Je mords : un ver ! Alors :
« Tout beau fruit, nous dis-tu, n'est qu'un ver qui se cache.
Voilà ce grand secret qu'il ne faut pas qu'on sache.
Essayez maintenant de vivre en le sachant ».²*

Or, le savoir est le chemin vers le pouvoir. En mordant à la pomme d'Adam, le premier homme, avait eu accès à un savoir qui ne lui appartenait pas. Don Juan, quant à lui, en mordant à la pomme, a accès à un savoir qui aurait dû rester à jamais voilé : le Paradis n'existe pas, donc le diable l'avait déjà emporté sur Dieu. Détenteur de cet affreux savoir, Don Juan devient le héros d'une humanité qui a été dépourvue de son Paradis, de sa croyance et de son espoir dans la salvation ultime.

*DON JUAN : De là ce héros qui se venge
Et crie en s'éloignant : « Lève ton glaive, Archange,
Pour garder le jardin du maître généreux
Qui nous a fait cadeau d'un arbre aux fruits véreux ».³*

Dorénavant, tout libertinage, tout défis à la croyance est permis, puisque le Paradis n'est qu'une autre forme de l'enfer :

*DON JUAN : Je ris du Paradis qu'aux purs vous réservez
Car, pour un de perdu, mille de retrouvés.⁴*

¹ Bertrand Degott parle de [...] *l'orgueil diabolique d'égaliser Dieu est celui non moins diabolique de se triompher du Diable.* (Degott, B., *Edmond Rostand entre Faust et Don Juan in Coulisses* revue de théâtre, no. 43/2011, p. 122).

² Rostand, E., *op. cit.*, pp. 56-57.

³ *Ibidem*, p. 57.

⁴ *Idem.*, p. 57.

L'originalité de la pièce de Rostand est la superposition des mondes par la création d'un monde dans un autre monde : le théâtre dans le théâtre et, aussi, l'établissement d'une communication entre le monde infernal, dont retourne Don Juan et le monde terrestre :

Comme toujours sur la scène dramatique, la théâtralité procède à un renversement de l'illusion et le jeu dans le jeu favorise le dévoilement.¹

Cet artifice dramatique sert à la construction du personnage de Don Juan, non pas seulement comme un séducteur des femmes – ce côté est d'ailleurs relégué au second plan – mais comme créateur d'un monde, mise en œuvre de son savoir.

Rostand choisit pour son histoire de Don Juan un cadre qui introduit d'emblée l'idée de monde-théâtre, montrant ainsi que Don Juan reste « comédien face à ses spectateurs »². Venise est la ville de l'amour, oui³, mais elle est aussi la ville du carnaval, c'est-à-dire du masque, du monde théâtralisé, du faux semblant, où les valeurs et la réalité peuvent être renversés :

*DON JUAN : Venise !... Ah ! cité du fragile, c'est elle
La colonne est en stuc, la pierre est en dentelle.⁴
DON JUAN : J'aime Venise ! et puis, son lion me
ressemble.⁵*

Le cadre semble parfait pour le Don Juan histrionique imaginé par Rostand, un Don Juan acteur insolent qui joue un rôle et adopte le jeu démonstratif comme geste quotidien. Par exemple, lorsqu'il parle de manière métaphorique de la conquête de l'onde de Venise, assimilée à une femme, il jette, d'un geste théâtral, un anneau dans l'eau ; mais, ce n'est qu'un faux anneau, sans valeur :

¹ Degott, B., *Edmond Rostand entre Faust et Don Juan* in *Coulisses* revue de théâtre, no. 43/2011, p. 122.

² Rousset, J., *le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 82.

³ *DON JUAN : Une ville d'amour a vu mon premier jour,
Mon dernier jour doit voir une ville d'amour.*

*Une seule épitaphe à Don Juan est permise :
« Il naquit à Séville et mourut à Venise ». (Rostand, E., op. cit., p. 26).*

⁴ Rostand, E., *op. cit.*, p. 23.

⁵ *Idem.*, p. 25.

*DON JUAN : Je veux, pour qu'avec moi cette onde se
débauche
Lui jeter une bague, aussi... de la main gauche !
[il lance la bague dans la mer]
SGANARELLE, avec effroi : Le rubis
DON JUAN : Non ! L'anneau de verre.¹*

D'ailleurs, Don Juan se déclare ouvertement un adepte de la vie vécue sous le signe du masque, du paraître, de la théâtralité : « DON JUAN : Ah ! ce théâtre-là me fit toujours mes délices »².

La stratégie dramatique du théâtre dans le théâtre est un moyen par lequel le vécu du personnage est présenté de manière allégorique, détournée. Cette entrée dans le monde de la représentation d'une autre représentation se fait par des gestes rituels, qui instaurent un code de réception : ce qui est représenté dans l'espace bien défini du théâtre des marionnettes n'est pas réalité, mais convention, mimétisme, monde où l'impossible devient possible, bref, moyen d'exprimer l'inexprimable, pour parachever la purgation :

*DON JUAN : Je vois ma vie, au fond d'un parc italien,
Choir d'amour en amour comme de vasque en vasque !
Tu me prépareras mon épée et mon masque.
L'avenir m'appartient. Je vais...³*

Rostand imagine, en effet, deux situations où Don Juan devient ou se veut metteur-en-scène : Tout d'abord, aux seuils de l'enfer il construit, en convaincant la Griffon, ce qu'il croit être une autre, nouvelle destinée de soi-même. Ensuite, à Venise, dix ans plus tard, il se constitue en metteur-en-scène de sa vie passée, de sa jeunesse, par l'histoire qu'il fait représenter par le théâtre de marionnettes. Or, le théâtre, la mise en scène, suppose plusieurs conventions : tout d'abord, le spectateur y croit, tout en sachant qu'il s'agit d'une illusion, d'un monde imaginé ; ensuite, la situation représentée obéit à ses propres lois, à des lois internes qui dépassent souvent les lois du monde réel, extérieur ; enfin, toute représentation

¹ Idem., p. 23.

² Idem., p. 31.

³ Idem., p. 28.

théâtrale suppose un metteur-en-scène qui fonctionne comme un démiurge : il régit la situation et les personnages, rien et personne ne pouvant échapper à son pouvoir et à sa volonté.

Il est bien de constater que dans les deux situations déjà invoquées, Don Juan se veut et se croit metteur-en-scène, démiurge donc de ses représentations, ce qui lui confirmerait la détention d'un pouvoir. Mais, pour que ce pouvoir s'actualise, il devrait être soutenu par un savoir : le metteur-en-scène sait comment l'histoire représentée finira. Or, Don Juan échoue dans cette entreprise de mener le jeu, de construire soi-même son histoire, ou bien de la reconstruire. Dans les deux situations, le diable prouve être plus fort que l'homme : c'est que le diable est le vrai détenteur du savoir, tandis que Don Juan ne reste qu'un homme soumis à un pouvoir supérieur au sien.

Dans ce monde de l'illusion théâtrale, Sganarelle, le valet traditionnel de Don Juan disparaît et il est remplacé par Polichinelle¹, qui devient une sorte d'antagoniste, déguisé en « confrère »² :

LA MARIONNETTE DE POLICHINELLE :
Je suis plus rouge et toi plus fat :
*Mais nous serons pareils le jour de Josaphat.*³

Pourtant, la vraie confrontation de Don Juan est celle avec le diable. Dans un premier moment, le séducteur a raison de croire qu'il a triomphé du malin, qu'il avait réussi à convaincre de lui accorder un délai de 10 ans sur terre, sans se laisser avilir. Plus tard, la deuxième rencontre c'est avec la marionnette du diable, mais ce n'est plus une confrontation sur le même plan, puisque Don Juan appartient au monde réel, tandis que le diable, par sa marionnette, s'inscrit au

¹ Pulcinella est initialement personnage de la commedia dell'arte, typique pour Naples. Ensuite, il se développe de manière autonome dans le théâtre de marionnettes, dont il est le vrai emblème. A différence du personnage de la commedia dell'arte, le Pulcinella du théâtre de marionnettes est, comme le montre Giovanni Bausilio, l'image de la rébellion et de la révolte : « Al di là della Commedia dell'Arte il personaggio di Pulcinella si è sviluppato autonomamente nel teatro dei burattini e delle marionette di cui è ormai l'emblema. Il Pulcinella burattino non è più servo o servitore, ma un archetipo di vitalità, un anti-eroe ribelle e irriverente, alle prese con le contrarietà del quotidiano e i nemici più improbabili ». (Bausilio, G., *Origini*, Vicalvi, Key Editore, 2018, pp. 374-375).

² Rostand, E., *op. cit.*, p. 33.

³ Idem., p. 33.

monde de la représentation théâtrale, un monde que Don Juan peut diriger à sa guise. Une fois le diable sorti du monde du guignol, les rôles changent. Le diable, celui vrai, cette fois-ci, mène le jeu et Don Juan devient victime de la mascarade organisée :

DON JUAN : Mais ce qu'il faut, ce soir, mettre dans ta sébile ?...

LE DIABLE : C'est votre âme ! [...]

LE DIABLE : Le vieux montreur, signor, je suis le vieux montreur.¹

Dépossédé de l'espoir de posséder le bonheur du Paradis, Don Juan choisit un autre type de possession : celle amoureuse, la conquête des femmes : « Moi, j'ai moi-même possédé »². Il s'agit ici d'une sorte de mise-en-scène imaginée par Don Juan : organiser sa vie comme le spectacle de son pouvoir sur les femmes. Mais ce spectacle est encore un échec parce qu'un mortel, même possédant le savoir, n'est l'égal de Dieu ou du Diable :

LE DIABLE : Tu possédas ?

Posséder, c'est leur mot. Mais, cher immoraliste,

Qu'as-tu donc possédé ?³

C'est ici la grande défaite de Don Juan. Confiant dans ses conquêtes, il apprend, dans la présence du diable, que les 1003 femmes conquises et qui se présentent maintenant comme ombres ne l'ont pas aimé, qu'il n'a jamais eu leurs cœurs, qu'elles ont feint de se laisser séduire. Même plus : le diable analyse les larmes versées par ces 1003 femmes pour Don Juan et constate qu'aucune n'était vraie, à l'exception de la larme de l'Ombre Blanche, mais cette ombre, représentant la pureté, c'est la seule que Don Juan n'eût pas eue.

Conclusions

Nous avons rappelé plus haut l'affirmation de Otto Rank qui voyait dans le Don Juan de Rostand un personnage qui avait perdu son caractère héroïque et nous avons montré notre désaccord. Au

¹ Idem., pp. 49-50.

² Idem., p. 66.

³ Idem., p. 60.

terme de notre analyse, nous croyons que notre point de vue est valable. Certes, le Don Juan de Rostand n'est plus un séduisant conquérant comme chez beaucoup de ses prédécesseurs. Certes, il est un impie aux prises avec Dieu et avec le diable, mais il n'est certainement pas un fantoche.

Il fait représenter, dans la dernière nuit de sa vie, sa vie antérieure, par un théâtre de marionnettes. Serait-ce une insolence, une naïveté ou une autoflagellation ? Nous pensons qu'il s'agit d'un acte expiatoire par lequel Don Juan veut regagner son humanité, perdue entre infidélités, sacrilèges et défis.

Même s'il semble l'ignorer, Don Juan n'est pas sans vraiment savoir que c'est sa dernière nuit. Il le dit, d'ailleurs, lorsqu'il parle, au début, de l'épithape qu'il considère digne de son existence.

Selon nous, par la mise en scène qu'il accepte et organise, Don Juan essaie de mettre à nu ses erreurs, ses défauts, ses péchés même, de s'auto-immoler pour se purger¹. C'est son ultime geste de dignité, non pas seulement pour soi-même, mais pour toute l'humanité et sa terrible punition est la mise en dérision. Lui, qui avait déclaré: « Il faut mourir sa mort »².

Texte de référence

Rostand, E., *La Dernière nuit de Don Juan. Poème dramatique en deux parties et un Prologue*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1921

Bibliographie

Albouy, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969

Bausilio, G., *Origini*, Vicalvi, Key Editore, 2018

Cioaba, B., *Don Juan entre la légende et le personnage dramatique* in *Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice*, no. 25/2019, pp. 35-46.

Degott, B., *Edmond Rostand entre Faust et Don Juan* in *Coulisses revue de théâtre*, no 43/2011, pp. 120-126

Gournay, A., *Réécrire Don Juan au XXe siècle : entre hybridité et intermédialité, nouveaux modes d'exploitation d'un mythe* in *Quêtes littéraires*, no. 6/2016

¹ Rappelons que la première requête que Don Juan fait au montreur de marionnettes a été : « [...] rends-moi mon enfance en nasillant la gamme » (Rostand, E., *op. cit.*, p. 34). De plus, il semble assez pressé de faire avancer vite la représentation, comme s'il savait le peu de temps qui lui restait. Il fait couper la scène du guet, du juge et du bourreau : « Selon l'heure, on adapte un chef-d'œuvre à son goût » (Rostand, E., *op. cit.*, p. 42).

² Rostand, E., *op. cit.*, p. 44.

- Lloyd, Sue, *The man Who Was Cyrano*, Bloomington, Indiana, Unlimited Publishing, 2002
- Mandel, O. éd, *Don Juan. A Collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1986
- Mazzocchi Doglio, M., *Demoni e ombre ne « La dernière nuit de Don Juan » di Edmond Rostand in Don Giovanni nelle riscritture francesi e francophone del Novecento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2008
- Rank, O., *Don Juan et le Diable*, Paris, Payot, 2001
- Roussel, M., *Edmond Rostand : La dernière nuit de Don Juan in Etude littéraire*, Montpellier, Université de Montpellier, 1970
- Rousset, J., *le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978
- Segel, H. B., *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automatons and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1995
- Vogel, G., *La genèse du poème rostandien : résistance et reconstitution du monde* in *Cahiers ERTA*, no. 10/2016, pp. 9-27

POESIE ET PALIMPSESTE CHEZ SENGHOR

POETRY AND PALIMPSESTE AT SENGHOR

POESÍA Y PALIMPSESTE EN SENGHOR

Moussa SAMBA ¹

Résumé

Si la poésie de Senghor est souvent qualifiée de prière, c'est parce que la lecture qu'on en fait s'arrête à la lettre du texte – c'est-à-dire à la dénotation – alors que son esprit – c'est-à-dire la connotation – est dissimulé par l'image analogique. Seul le décryptage ou le dévoilement permet d'accéder à la solution de l'énigme. La métaphore du palimpseste nous montre très clairement que le texte senghorien n'est pas le lieu de la révélation du sens mais celui de son occultation.

Mots clés : palimpseste, Senghor, poésie, dénotation, connotation

Abstract

If poetry Senghor is often called prayer is because reading that makes stops at the letter of the text - that is to say the denotation - as his mind - it's -to say connotation - is concealed by the analog image. Only the decryption or disclosure allows access to the solution to the puzzle. The metaphor of the palimpsest shows us very clearly that the Senghor text is not the place of the revelation of meaning but that of his occultation.

Keywords: palimpsest, Senghor, poetry, denotation, connotation

Resumen

Si la poesía de Senghor a menudo se llama oración, es porque la lectura que uno hace de ella se detiene en la letra del texto, es decir en la denotación, mientras que su espíritu es para decir la connotación, está oculto por la imagen analógica. Solo el descifrado o la revelación permiten el acceso a la solución del enigma. La metáfora del palimpsesto nos muestra muy claramente que el texto senghoriano no es el lugar de la revelación del significado, sino el de su ocultación.

Palabras clave : palimpsesto, Senghor, poesía, denotación, connotación

¹ moussa.samba@ucad.edu.sn, l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (EBAD-UCAD).

Introduction

L'itinéraire intellectuel de Léopold Sédar Senghor montre bien que le recours à la dénonciation est la suite logique de la prise de conscience nègre, de la connaissance des valeurs de sa propre civilisation. Cela correspond au moment où le jeune Senghor trouve des arguments forts pour défendre et illustrer sa négritude. Une telle attitude passe par le *doux acte* (pardon et bénédiction adressés au bourreau) qui met le colonisateur face à sa propre contradiction c'est-à-dire l'évangélisation et la mission civilisatrice qui annihilent toute forme d'humanité chez le Noir. C'est la raison pour laquelle, la poésie de Senghor est souvent qualifiée de prière là où celle de Césaire est identifiée à la flamme révolutionnaire. On peut parler ici de dénotation puisque la lecture s'arrête à ce qui est clairement exprimé sans interrogation au sujet du sens dissimulé par l'image dite *analogique*. Celle-ci – contrairement à l'image dite *équation* dans laquelle, l'objet signifie ce qu'il représente – se veut une énigme dont la solution réside dans le décryptage ou le travail de dévoilement. Dans l'image analogique, l'objet crée par suggestion ce qu'il représente² c'est-à-dire qu'elle est *symbole* et *idéogramme*. Que retenir de ces remarques préliminaires ? Que la connotation qui semble être le lieu de la dénonciation est voilée ou cryptée par la dénotation (sanctuaire ou de lieu de prière). C'est ce qui fait dire au critique littéraire, Makhily Gassama, que « chez Senghor, l'élégance et, souvent, la douceur du signe contrastent étrangement avec la violence du sens. La coexistence dans le même poème de la tendresse et de la violence trouble le lecteur... N'est-ce pas de la braise sous la cendre ? »³ C'est bien ce que nous allons tenter de vérifier à travers l'image du palimpseste avant de proposer quelques exemples de décryptage.

Poésie et palimpseste

Nous partirons donc du postulat que la poésie de Senghor se présente comme un palimpseste. Ce terme désigne un support

² Senghor, L. S., *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Seuil, Paris, 1964, p. 210.

³ <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article694>. Consulté le 20 mars 2019. Voir aussi Gassama, M., *Kuma*, Dakar, NEA, 1978.

(parchemin) réinscriptible qui permet d'écrire et d'effacer à tout moment un texte pour y mettre un autre. Il faut noter ici la résistance et la force du premier texte malgré le caractère saillant et éclatant du nouveau. En clair, la métaphore du palimpseste montre que dans un texte, le premier sens en cache toujours un autre. Et l'œuvre poétique de Senghor en est une parfaite illustration. Nous verrons dans l'étude de cas que ses poèmes paraissent souvent plus accessibles qu'ils ne le sont, d'autant plus que la première lecture offre une clarté de sens vite négligée et abandonnée quand on y intègre l'interprétation des images et du rythme. Qu'en est-il en réalité ? Dans tout exercice d'analyse et de commentaire d'un texte, nous cherchons à rendre accessible son contenu en en produisant un autre. Il faut dire qu'avec Senghor, ce contrat classique – entre l'auteur et le lecteur avec au milieu une œuvre porteuse d'un contenu et un commentateur censé délivrer son sens à travers un second texte – semble être rompu puisque sa poésie requiert la faculté de lire la rature à la place de l'écriture. En d'autres termes, le texte senghorien n'est pas le lieu où le sens se révèle immédiatement mais celui de son occultation c'est-à-dire que quand l'auteur écrit, il rature en même temps⁴. S'il en est ainsi c'est parce que le visible et l'immédiatement visible relèvent de la superficialité. En clair, ce qui est dit est certainement le moyen le plus sûr pour occulter ce qui doit être tu. Dans une lettre datée de 1970 et adressée à Janet Vaillant, Senghor révèle à l'universitaire américaine la clef de lecture de sa poésie :

*Bien sûr, [écrit-il] la poésie est l'expression la plus révélatrice du moi intérieur. Je crains, cependant, que, rationaliste, comme vous l'êtes, vous n'ayez pas mal interprété mes poèmes en prenant les mots à la lettre, au lieu de vous laisser aller à l'émotion née des images analogiques. Car mes poèmes se présentent, toujours, sous forme d'images symboliques, qu'il faut savoir interpréter.*⁵

Le vers est, ici, crypté par l'image-analogique, créé par le rythme. Le résultat fait certes penser l'aphorisme nietzschéen dont l'auteur disait que pour le lire, il faut avoir la faculté d'une vache

⁴ Ce passage est inspiré par un cours du Professeur Mamoussé Diagne (UCAD) portant sur Nietzsche en 1999.

⁵ Vaillant, J., *Vie de Léopold Sédar Senghor « noir, Français et Africain »*. Editions Khartala - Sefhis, Paris, 2006, pp. 423-424.

c'est-à-dire la faculté de ruminer⁶. Mais en réalité – quelles que soient les similitudes entre le vers senghorien et l'aphorisme nietzschéen – nous avons affaire ici à une séance de *yooté*, qui est un *jeu de dames* pas tout à fait comme les autres. Il est comparable au jeu d'échecs mais il comporte une particularité bien africaine. Quand il y a une défiance, un risque d'affrontement entre deux individus, le *yooté* apparaît souvent comme une solution. Pendant le jeu, on essaie d'*éliminer* son adversaire voire son ennemi par l'intelligence sur le tablier et, surtout, par l'acte poétique qui consiste à proférer des paroles-énigmes (*ciáh* en wolof) douées d'un sens seulement accessible aux initiés. Par cet acte, on combat et défait intelligemment son ennemi ou son adversaire sans effusion de sang avant de l'inviter à partager son repas. Nous allons tous ces éléments de plus près à travers les exemples de décryptages suivants.

Décryptage ou dévoilement

La poésie de Senghor offre donc une belle illustration de ce jeu mais elle est surtout un *doux* outil de dénonciation redoutable. Le poème intitulé *Neige sur Paris* – du recueil *Chants d'ombres* – présente la particularité de mettre en avant l'oubli pour mieux exposer la dénonciation. La présence simultanée de ces deux moments forts, dans le même poème, donne l'impression que la révolte est étouffée par l'auteur, lui-même. On pourrait présupposer qu'il s'agit d'une réécriture c'est-à-dire d'une superposition de sens ; le palimpseste devrait permettre de lire entre les lignes du récent texte, le premier gratté ou raturé mais qui est essentiel pour la compréhension du tout.

*J'oublie
Les mains blanches qui tirèrent les coups de fusils qui
croulèrent les empires
Les mains qui flagellèrent les esclaves, qui vous flagellèrent
[...]
Les mains sûres qui m'ont livré à la solitude à la haine
Les mains blanches qui abattirent la forêt de rôniers qui
dominait l'Afrique, au centre de l'Afrique [...]*

⁶ Nietzsche, F., *Généalogie de la morale*, Mercure de France, 1900, pp. 22-23.

*Elles abattirent les forêts d'Afrique pour sauver la
civilisation, parce qu'on manquait de matière première humaine.
Seigneur, je ne sortirai pas ma réserve de haine, je le sais,
pour les diplomates qui montrent leurs canines longues
Et qui demain troqueront la chair noire*⁷

A l'évidence, la première impression que livre ce texte est une résolution de l'auteur de fermer les pages sombres de l'Afrique, d'oublier, bref de pardonner. Le dissyllabe qui constitue le premier vers « J'oublie » semble guider le lecteur comme une lanterne mais en réalité il cache l'exercice d'extériorisation de la révolte intérieure de l'auteur. En d'autres termes, tout le poème se présente comme une sorte de prétériton car on n'oublie pas en remuant le couteau dans la plaie, en mettant au grand jour ce qu'on souhaite oublier. Le rythme du tam-tam qui marque le début de l'explosion à travers la fausse répétition de « Les mains » se révèle être comme une méthode psychanalytique permettant une descente aux enfers pour faire face aux monstres de la souffrance. Cet exercice rappelle l'incantation césairienne, au-delà, l'exorcisme *vaudou* ou le *ndeup*⁸ accompagné de tam-tam pour chasser les mauvais esprits. A cela s'ajoute le fait que les deux derniers vers de cet extrait, dont les principaux verbes sont conjugués au futur simple, révèlent une nette contradiction entre l'oubli et la dénonciation. En effet, le troisième temps de l'indicatif détermine le manque de confiance de Senghor, le peu de crédit qu'il accorde aux bonnes paroles, de toute façon, jamais respectées. Quand l'auteur compare les diplomates européens à des carnivores « leurs canines longues », il fait jouer un parallélisme et une exacte correspondance entre les verbes « troquer » et « croquer ». Il ne s'agit pas d'une faute de frappe, c'est bien le verbe dont le radical est « troc » qui est utilisé ici. C'est une allusion à la chasse aux peaux noires, à leur commercialisation et, par voie de conséquence, à la destruction des civilisations nègres. En réalité, dans ce cadre bien précis, les deux verbes ont la même signification. Par conséquent, il apparaît clairement que la métaphore de la « forêt » ne renvoie pas forcément aux forêts abattues en Afrique mais surtout aux cultures détruites parce que jugées sauvages et irrécupérables mais dont les peuples sont utiles pour l'esclavage. De même, « Les mains » qui

⁷ Senghor, L.S., *Œuvre poétique*, Le Seuil, Paris, 2006, p. 22.

⁸ Cérémonie religieuse de la famille du vaudou mais pratiquée au Sénégal.

rythment le début du poème symbolisent la culpabilité et la responsabilité européennes. Des « mains blanches » certes mais tachées de sang d'où la haine de l'auteur qu'il tâche de contenir grâce à sa foi : « Seigneur, je ne sortirai pas ma réserve de haine »⁹. Cette accusation revient avec la comparaison qui fait passer le colonisateur pour un fauve carnivore – dont le projet est de sauter sur sa proie et la dévorer – montre, à bien des égards, que cet *oubli* est polysémique. Il est à la fois dénonciation, pardon et, surtout, vigilance car l'auteur, à travers ce pardon, veille à ce que l'histoire ne se reproduise point, à ce que les belles paroles hypocrites des diplomates soient respectées, à ce que la haine ne prenne point le dessus sur la révolte qui, comme le note si bien Lilyan Kesteloot, « n'était qu'une postulation agressive de la fraternité »¹⁰. Cet extrait, à lui-seul, résume, cinquante sept ans plus tard, les 233 pages de l'œuvre de Sven Lindqvist : « Exterminez toutes ces brutes »¹¹ dans laquelle, il démontre la parenté génétique entre l'impérialisme, le racisme et le nazisme.

Pour revenir à Senghor, il faut dire que l'acte de dénonciation qui prédomine dans le poème, *Neige sur Paris*, a pour fondement la négritude comme refus. Cet enracinement, ce retour aux sources est perceptible à travers toute l'œuvre poétique mais singulièrement à travers le poème *Le Message*¹², du même recueil. Il faut rappeler que le mal à l'aise ou encore le « mal être » fut à son comble, pour Senghor et ses amis, pendant les années 1930. Seul un retour aux sources pouvait leur permettre de remonter la pente. Quand Senghor écrit, dans l'un de ses tout premiers poèmes – *Tout le long du jour* – qu'il cherchait « l'oubli de l'Europe au cœur pastoral du Sine »¹³, il dit tout haut son refus de l'assimilation, de la vision du monde telle qu'on la lui a inculquée à l'école. L'instruction et l'éducation reçues chez les Blancs semblent se solder par un échec, comme le montrent les vers qui décrivent, en quelque sorte, le séjour de Senghor en Europe et son retour vers l'Afrique à l'issue de sa formation :

⁹ Senghor, L.S., *Œuvre poétique*, p. 22.

¹⁰ Kesteloot, L., *Anthologie négro-africaine*, Marabout, Bruxelles, 1967, p. 96.

¹¹ La phrase vient du roman de Joseph Conrad (*Au cœur des ténèbres*) qui résume la conclusion du rapport de Kurtz sur la mission civilisatrice en Afrique sauvage. Lindqvist, S., *Exterminez toutes ces brutes*, Le Serpent à Plumes, Paris, 1998.

¹² Senghor, L.S., *Œuvre poétique : Chants d'ombre*, p. 19.

¹³ *Ibidem*, p. 13.

*Pour viatique, des paroles de paix, blanches à m'ouvrir
toute route.*
*J'ai traversé, moi aussi, des fleuves et des forêts d'embûches
vierges*
D'où pendaient des lianes plus perfides que serpents
*J'ai traversé des peuples qui vous décochaient un salut
empoisonné.[...]*
Au Gardien du Sang, j'ai récité le long message [...]
Le Prince a répondu [...]
*Vous déclinez la rose, m'a-t-on dit, et vos Ancêtres les
Gaulois.*
Vous êtes docteurs en Sorbonne, bedonnants de diplômes.
*Vous amassez des feuilles de papier – si seulement des louis
d'or à compter sous la lampe, comme feu ton père aux doigts
tenaces !*
*Vos filles, m'a-t-on dit, se peignent le visage comme des
courtisanes*
Elles se casquent pour l'union libre et éclaircir la race !
Etes-vous plus heureux ? Quelque trompette à wa-wa-wâ
Et vous pleurez aux soirs là-bas de grands feux et de sang.¹⁴

Il est certain que le message dont est porteur Senghor, le diplômé, se trouve formulé dans la première partie de cet extrait. Quand il écrit « Pour viatique, des paroles de paix, blanches à m'ouvrir toute route. », il fait allusion à sa formation à l'école des Blancs dont il récite le catéchisme au Prince (*Gardien de sang*). Le réquisitoire de celui-ci est sans pitié, toute la société occidentale et la vie des Nègres assimilés se trouvent dévoilées dans leur inauthenticité et leur immoralité. La vanité des études, des *papiers* (diplômes), le comportement immoral des filles, la faiblesse des hommes, bref de fausses valeurs incapables d'aider l'assimilé, en tant qu'exilé ontologique, dans ses moments de doute et de solitude. Son seul réconfort reste le sanglot du jazz (*Quelque trompette à wa-wa-wâ*). A travers ce poème, Senghor exprime le bien fondé de l'enracinement avant toute ouverture et la suite fait ressortir cette invitation au retour aux sources :

*Allez à Mbissel à Fa'oy ; récitez le chapelet de sanctuaires
qui ont jalonné la Grande Voie*
*Refaites la Route Royale et méditez ce chemin de croix et de
gloire.*
Vos Grands Prêtres vous répondront : Voix du sang !¹⁵

¹⁴ *Ibidem*, pp. 18-19.

L'autel de Mbissel est le tabernacle pour ne pas dire le cimetière des ancêtres morts puisque, dans la tradition négro-africaine, ils ne sont jamais partis. Désormais, Senghor devra aller à leur rencontre pour pouvoir devenir le héraut, le héros et le porte-parole de son peuple (*Voix du sang*). A partir de ce moment, il est compréhensible que sa poésie soit truffée de paroles incantatoires qui permettent de « dire le Mal tout en le récusant au nom d'une espérance religieuse et morale »¹⁶. A travers tous les recueils publiés par Senghor, la dénonciation demeure omniprésente. Dans, *Hosties noires*, le second recueil publié en 1948, l'auteur revient, avec ce rythme lassant, à la charge ; on y retrouve plusieurs poèmes engagés parmi lesquels nous pouvons citer : *Poème préliminaire*, *A l'appel de la race de Saba*, *Au Guélowar*, *Tyaroye*, *Prière de paix*. Le *Poème préliminaire* est, par excellence, le discours du porte-parole. Là se trouve exprimé le vœu senghorien d'être le seul habilité à parler des *Tirailleurs Sénégalais*, au nom de la fraternité, du sang qui les lient à lui et qui en même temps expliquent leur incorporation de force dans l'armée française :

*Vous Tirailleurs Sénégalais, mes frères noirs à la main
chaude sous la glace et la mort
Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes,
votre frère de sang ?
Je ne laisserai pas la parole aux ministres, et pas aux
généraux
Je ne laisserai pas – non ! – les louanges de mépris vous
enterrer furtivement.
Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur
Mais je déchirerai les rires banania sur tous les murs de
France.¹⁷*

Senghor cache mal son état à travers ce poème. Le fameux rire *banania* n'est pas seulement l'explication. Il rend bien compte du mépris dont sont victimes les Nègres, en France, pendant l'époque coloniale, et qui fut utilisé à des fins publicitaires mais il est symptomatique d'une situation générale inacceptable. L'autre mot qui retient l'attention de l'auteur c'est celui de *tirailleurs* qui peut

¹⁵ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶ Jouanny, R., *Les Voies du lyrisme dans les « Poèmes » de L. S. Senghor*, p. 64.

¹⁷ Senghor L.S., *Œuvre poétique : Hosties noires*, p. 55.

avoir un sens péjoratif quand il désigne ceux qui tirent dans tous les sens parce que ne maîtrisant pas leurs armes. Que peuvent dire de respectable les autorités politiques et militaires sur ces hommes, si ce n'est qu'ils sont juste bons pour servir de chair à canons ? Senghor en est bien conscient ; c'est la raison pour laquelle, il se dit la *bouche* et la *trompette*¹⁸ de son peuple. Le mépris ne s'arrête pas là puisque les tirailleurs seront abandonnés aux mains des nazis et certains des rescapés seront éliminés à Dakar. Ces deux événements feront l'objet d'une franche et sincère dénonciation à travers deux poèmes majeurs que sont *Au Guélowar* et *Tyaroye*. Dans le premier, il compare les tirailleurs à d'innocents petits êtres sans espoir parce que livrés à la barbarie de la civilisation, « *exterminés* » devant le silence de l'Eglise et la complicité des politiques :

*Nous sommes des petits oiseaux tombés du nid, des corps
privés d'espoir et qui se fanent
Des fauves aux griffes rognées, des soldats désarmés, des
hommes nus.
[...] Et nous voilà pris dans les rets, livrés à la barbarie des
civilisés
Exterminés comme des phacochères. Gloire aux tanks et
gloire aux avions !
[...] Les princes de l'Eglise se sont tus, les hommes d'État
ont clamé la magnanimité des hyènes.*¹⁹

Ce poème date de 1940, au Camp d'Amiens ; cette première indication nous en dit beaucoup déjà sur sa signification. L'extrait met, tout d'abord, en avant, l'innocence des tirailleurs, engagés dans une guerre qui n'est pas véritablement la leur, ce qui, du reste, est bien exprimé par la métaphore : *Nous sommes des petits d'oiseaux tombés du nid*. Ils se trouvent emprisonnés, humiliés (*Des fauves aux griffes rognées, des soldats désarmés, des hommes nus*) et exécutés par les nazis (*hyènes*) sous le régime vichyste (*hommes d'État*) et le silence absolu de l'Eglise (*Les princes de l'Eglise se sont tus*). Au-delà des tirailleurs, Senghor s'en prend manifestement à tout un système. Cette dénonciation résulte d'une indignation générale face au désordre et à la collaboration qui s'en est suivie (*Et nous ne reconnaissons plus la France*). Cette défiguration de la république se

¹⁸ *Ibidem*, p. 56.

¹⁹ *Ibidem*, p. 72.

poursuit, va de mal en pis au fil de l'occupation. Pour exprimer cette image négative de la France, nous allons citer un extrait du poème intitulé *Tyaroye*²⁰ et écrit en décembre 1944, juste après la libération de Paris et avant la fin de la seconde guerre mondiale.

*Prisonniers noirs je dis bien prisonniers français, est-ce
donc vrai que la France n'est plus la France ?
Est-ce donc vrai que l'ennemi lui a dérobé son visage ?
Est-ce vrai que la haine des banquiers a acheté ses bras
d'acier ?
Et votre sang n'a-t-il pas ablué la nation oublieuse de sa
mission d'hier ? [...]
Wôï ! entendez ma voix aveugle, génies sourds-muets de la
nuit.
Pluie de sang rouge sauterelles ! Et mon cœur crie à l'azur
et à la merci. [...]*

Ce poème sonne comme un cri de révolte, de douleur, d'angoisse mais surtout comme une promesse. Senghor pensait déjà à une Afrique indépendante où ses fils ne seront plus à la merci d'une nation oublieuse et ingrate. Le poème est un vibrant hommage et, en même temps, une oraison funèbre à la suite de l'exécution sommaire de plusieurs dizaines de tirailleurs sénégalais ou français par l'armée française²¹. Le poème se déroule en trois temps mais le tout marqué par une étrange ponctuation qui mérite d'être soulignée ici. La première partie constitue une série de questions avec de saillants points d'interrogation. Ils expriment le désarroi de l'auteur face à un drame qui interpelle la France tout entière mais au-delà, c'est la situation française, elle-même, qui est inquiétante car cette nation ne sait plus distinguer ses ennemis d'avec ses fils et frères d'armes. On peut se demander si les questions de Senghor sont vraiment des questions. Leurs réponses sont évidentes et claires dans la tête de l'auteur, ce qui se traduit par un cri de douleur bien ouest-africain (*Wôï !*) dans la deuxième partie du poème. Les locuteurs wolof ou mandingue connaissent la richesse poétique de ce terme ; il renferme indignation et pitié en mandingue ; quand ces deux sentiments

²⁰ *Ibidem*, p. 90.

²¹ L'histoire des tirailleurs sénégalais assassinés pour avoir réclamé leur pécule de guerre en 1944 dans la banlieue dakaroise. CF : *Camp de Thiaroye*, un film d'Ousmane Sembène, 1988, 147(docu-fiction) - Yves Benot, *Massacres coloniaux*, La Découverte, Paris, 1994.

surgissent en même temps, ils créent un spectacle fait de drame voire de tragédie, surtout si l'on insiste sur le « i » qui devient : « iiii... », ce qui dévoile l'impuissance du locuteur devant le fait accompli. A partir de là s'introduisent les points d'exclamation comme expression de la souffrance (*Sang sang ô sang noir de mes frères... Wôï ! Pluie de sang rouge sauterelles !*). Après la surprise, l'étonnement et le questionnement, vient l'évidence, donc le face-à-face avec la brûlante et douloureuse réalité. Il s'ensuit une décision de l'auteur de tourner la tête vers l'avenir. La dernière partie du poème, par ses points finaux, dresse des affirmations dont l'auteur est vraiment sûr et certain (*Ce sang n'est pas l'eau tépide. Il arrose épais notre espoir, qui fleurira au crépuscule.*). Bien sûr, pour un peuple souffrant, le salut et la sagesse résident dans l'effort d'extraire le bien du mal : la démarche est identique ici. Le sang versé ne peut donc être gratuit et Senghor y voit le sacrifice pour l'avènement de la liberté de son peuple. Ce nouvel espoir est rendu visible par un essaim d'images qui envahit cette dernière partie du poème comme l'illustrent ces deux vers :

*Non, vous n'êtes pas morts gratuits. Vous êtes les témoins
de l'Afrique immortelle
Vous êtes les témoins du monde nouveau qui sera demain.*

Ce poème traduit bien les trois moments naturels de la pensée de Senghor qu'on peut retrouver aussi bien dans sa poésie que dans sa prose : le fait accompli, la révolte face à ce fait et le dépassement intelligent de la révolte en faisant jouer l'espoir contenu dans l'avenir. Cette démarche senghorienne, que l'on peut qualifier de dialectique, est perceptible à travers la majorité de ses poèmes, même dans les plus engagés idéologiquement et racialement. Le poème *A l'appel de la race de Saba* a la particularité d'être l'un des plus longs de Senghor mais il nous offre aussi une parfaite illustration de ce qui vient d'être dit précédemment. Son inspiration remonte à 1936, pendant la guerre d'Ethiopie où ce pays fut envahi par l'Italie, ce qui en fait un poème de circonstance par excellence. Il s'agit d'un texte empreint de solidarité raciale mais aussi d'un élan idéologique, nègre et socialiste. L'explication de cet engagement réside dans le fait que l'Ethiopie est le symbole vivant de l'Afrique, *Afrique-Mère*. Cette image explique le titre donné par Senghor à son troisième recueil :

*Ethiopiennes*²². Le même nom sera aussi porté par la revue négro-africaine politique, culturelle, littéraire et philosophique créée par Senghor en 1974²³.

Ici, le nom de la célèbre reine de Saba (de l'ancienne Ethiopie) retient forcément l'attention du lecteur qui connaît l'histoire de Salomon. Pour Senghor, le nom de ce pays vient du grec « aithiops » c'est-à-dire au visage brûlé²⁴, ce qui constitue une preuve de l'appartenance raciale de ce peuple. La démarche de Senghor consiste, en quelque sorte, à dire : « S'attaquer à l'Ethiopie, c'est s'attaquer au dernier symbole de l'Afrique. » Le poème est divisé en sept parties (ou strophes, si l'on permet l'utilisation du langage classique de la poésie chez Senghor) ; chacune est introduite par une tendre prière pour l'Afrique (*Mère, sois bénie !*). Les trois premières constituent un hymne à la négritude, Senghor y réitère une profonde conviction : l'enracinement. Tout au long de ce texte, se déroule une sorte de réminiscence qui remet au grand jour le monde merveilleux de l'enfance après de longues années d'assimilation et d'angoisse. Les vers choisis n'illustrent pas tout mais ils expriment le but affiché de l'auteur.

*Mère, sois bénie !
Je ne souffle pas le vent d'Est sur ces images pieuses comme
sur le sable des pistes.
Tu ne m'entends pas quand je t'entends, telle la mère
anxieuse qui oublie de presser le bouton du téléphone.*²⁵

Le souvenir du royaume d'enfance n'est rien d'autre qu'un retour aux sources et une profession de foi nègre que l'auteur expose clairement à travers ce vers : « Mais je n'efface les pas de mes pères ni des pères de mes pères dans ma tête ouverte à vents et pillards du Nord. » Evidemment, l'image qui traduit, ici, son ouverture d'esprit et le fait d'avoir appris autre chose en Europe (*vents et pillards du Nord*) est à mettre sur le compte de l'assimilation qu'il rejette à tout prix pour mettre en avant les valeurs de civilisation héritées de ses pères. Quand l'auteur emploie l'expression « le vent d'Est », il

²² Senghor, L.S., *Œuvre poétique : Ethiopiennes*, 1956, p. 98.

²³ Senghor, L.S., *Liberté 3 : Pourquoi « Ethiopiennes » ?*, p. 561.

²⁴ Ce pays fut le seul jamais colonisé du moins jusqu'au coup de force italien de 1936. Depuis 1963, Addis-Abeba est devenue la capitale de l'Afrique libre.

²⁵ Senghor, L.S., *Œuvre poétique*, p. 58.

évoque le rigoureux harmattan qui souffle sans pitié sur le Sahel pendant la saison sèche. Ce vers donc exprime son refus catégorique de s'en prendre à ses valeurs nègres (*images pieuses*) ; à la page suivante, il s'adressera aux génies tutélaires sérères pour qu'ils le préservent de ce type de comportement propre à l'assimilé : « Qu'ils m'accordent, les génies protecteurs, que mon sang ne s'affadisse pas comme un assimilé comme un civilisé. » Cette prière montre, à bien des égards, que Senghor se sent concerné par ce qui se trame en Ethiopie. Les trois parties qui suivent le prouvent d'autant plus qu'elles exposent clairement sa vision de colonisé socialiste. L'occupation de l'Ethiopie par l'Italie est clairement exprimée dans le second et long vers de cet extrait. Elle est d'une violence extrême bien rendue par l'expression *le carnage des hautes flammes* :

*Mère, sois bénie !
Nos aubes que saignent les jours proconsulaires, deux
générations d'hommes et bien plus, n'ont-elles pas coloré tes yeux
comme solennellement les hautes herbes dans le carnage des hautes
flammes ?*

Dans une allusion qui renvoie à la Rome antique, avec l'occupation de Carthage lors de la troisième guerre punique²⁶, Senghor crie haro sur l'agression italienne qui réveille tous les jours le peuple éthiopien. Devant cet état de fait, l'auteur se dit un bon fils et se garde d'avoir l'attitude d'un spectateur. Son engagement intervient à ce niveau du poème ; il se veut *voix* mais aussi *voie*. La voix symbolise son rôle de griot-troubadour, la voie est le symbole du héraut, du guide qui indique la voie à suivre. C'est le message que semblent délivrer les vers suivants :

*[...] et moi ton fils, je médite je forge ma bouche vaste
retentissante pour l'écho et la trompette de libération [...]
Ni maîtres désormais ni esclaves ni guelwars ni griot de
griot
Rien que la lisse et virile camaraderie des combats, et que
me soit égal le fils du captif, que me soient copains le Maure et le
Targui congénitalement ennemis.*

²⁶ Elle se déroula entre 149-146 avant Jésus Christ. CF. LE BOHEC, Yann, *Histoire militaire des guerres puniques. 264-146 avant J.-C.*, Monaco, Editions du Rocher, 2003, p. 284.

L'appel est clair : est venu le moment de dépasser les clivages et les antagonismes chez les peuples de l'Afrique pour se réunir comme un seul homme et faire face à l'agression étrangère. Par les deux derniers vers de l'extrait, l'auteur décrète l'abolition des tares de l'Afrique qui relèvent de l'injustice, laquelle est incompatible avec la lutte pour la liberté. Le maître, l'esclave, le guelwar (l'aristocrate), le griot, le Maure et le Targui (singulier de Touaregs) doivent tous se battre côte à côte pour libérer l'Afrique. Evidemment, Senghor n'a pas oublié les guerres entre Maures et Targuis encore moins les invasions perpétrées par ceux-ci contre les grands empires et les royaumes du sud du Sahara mais l'intérêt supérieur de l'Afrique-Mère prime sur tous les antagonismes. Voilà donc annoncé le programme révolutionnaire africain qui prend véritablement forme dans la cinquième partie avant de se généraliser à l'échelle planétaire dans la sixième.

*Mère, sois bénie !
J'ai vu – dans le sommeil léger de quelle aube gazouillée ?
– le jour de libération. [...]
Pour le dernier assaut contre les Conseils d'administration
qui gouvernent les gouverneurs des colonies.
Comme aux dernières minutes avant l'attaque - les
cartouchières sont bien garnies, le coup de pinard avalé ; les
musulmans ont du lait et tous les grisgris de leur foi.
La mort nous attend peut-être sur la colline ; la vie y pousse
sur la mort dans le soleil chantant*

Il est évident que l'appel de Senghor s'est transformé, ici, en véritable chant (champ) de bataille avec le « jour de la libération » qui se présente comme une promesse au bout de l'effort. Plus une minute à perdre, est venu le moment de l'assaut final pour mettre fin à la colonisation. Aucune mort, dans ce cas précis, ne peut être gratuite car le sang des victimes arrose le sol de la liberté et, par conséquent, jette les bases d'une nouvelle vie. A partir de ce moment, la bataille pourra se mondialiser puisque l'opprimé n'est pas seulement africain. La sixième partie du poème intensifie le « cri de guerre » et invite tous les opprimés de la terre à se joindre à « la lutte fraternelle ». L'engagement socialiste du militant Senghor a certainement pris le dessus sur celui du militant de la négritude. Il faut rappeler le statut de Senghor, en 1936, quand éclata la guerre d'Ethiopie : il était jeune professeur agrégé au lycée Descartes de

Tours où il était, en même temps, animateur de la section syndicale (CGT). Nous le savons déjà, il fut converti au socialisme par Pompidou dès le lycée Louis-le-Grand, au début des années 1930²⁷. Cette adhésion se ressent dans ce poème où Senghor émet un cri de guerre contre toute forme de domination et d'exploitation. Le poème dégage la volonté de l'auteur de marquer une différence entre le poète lyrique de l'antiquité grecque, Pindare et lui. Le « *paeon* » n'est pas, ici, l'hymne senghorien en l'honneur des résistants mais le « cri de guerre », « la Marseillaise de Valmy ». La forte allusion à la bataille de Valmy – qui marque, selon les mots de Goethe, le début d'une nouvelle ère de l'histoire universelle – n'est pas gratuite pour Senghor. A Valmy, l'entonnement de la Marseillaise par les soldats du général Kellermann a servi comme un boulet incommensurable c'est-à-dire une arme aussi ou plus redoutable que la masse des éléphants ou encore des chars de combat (*tanks*). De la même manière, la *Marseillaise catholique* qui n'est pas française mais humaine doit regrouper tous les combattants de la planète pour venir à bout d'un système et « défier les avions des marchands »²⁸.

Mère, sois bénie ! [...]
En avant ! Et que ne soit pas le paeon poussé ô Pindare !
mais le cri de guerre hirsute et le coupe-coupe dégainé
Mais jaillie des cuivres de nos bouches, la Marseillaise de
Valmy plus pressante que la charge d'éléphants des gros tanks que
précèdent les ombres sanglantes
La Marseillaise catholique.
Car nous sommes là tous réunis, divers de teint – il y en a
qui sont couleur de café grillé, d'autres bananes d'or et d'autres
terre des rizières.

Selon Senghor, seule cette force universelle pourrait permettre d'écrire de nouvelles pages de l'histoire universelle. Le grand « *soir rouge* » promet, semble-t-il, une violence inouïe mais nullement gratuite. La septième partie du poème est aussi son troisième temps en ce sens qu'il délivre le message final qui se présente comme une promesse : la fin de la contradiction et l'avènement d'un lendemain

²⁷ Senghor, L.S., *La poésie de l'action*, Entretiens avec Mohamed Aziza, Stock, Paris, 1980, p. 65.

²⁸ *Ibidem*, p. 60.

meilleur exprimés avec force par le dernier vers du poème : *L'AUBE TRANSPARENTE D'UN JOUR NOUVEAU*.²⁹

Conclusion : poésie et humanisme

Nous pouvons continuer à répertorier les pages dans lesquelles la poésie de Senghor est rythmée du début à la fin par cette dénonciation de la barbarie occidentale. Des *Chants d'ombre* jusqu'aux *Elégies majeures* en passant par *Hosties noires*, *Ethiopiennes*, *Nocturnes* et *Lettres d'hivernages*, aucun poème n'échappe à la logique implacable de la justice senghorienne. Ce tribunal « poétique » n'est pas que connotations et allusions, les vers, pour les avertis, tombent comme une sentence. Le fait de condamner la déshumanisation et les massacres dont furent victimes les Noirs est aussi une invite à la repentance européenne. C'est la raison pour laquelle la dénonciation est souvent doublée par le pardon. La prière scande beaucoup de poèmes de Senghor qui y invoque souvent Dieu pour qu'il pardonne ses frères blancs aux yeux bleus, ce qui est une façon de se référer à de la charité catholique mais aussi au *mouñ*³⁰ sénégalais dans lesquels il a été éduqué. Le pardon ne fait pas que rythmer la dénonciation du colonialisme et la glorification de l'Afrique. Il paraît souvent prédominant par rapport à celles-ci. L'explication de cette grande importance accordée au pardon se trouve dans le fait que face à une grande barbarie, il faut un grand pardon pour pouvoir continuer à vivre. Mais la sincérité de cet acte noble ne cache nulle part définitivement cet autre acte consistant à dénoncer la barbarie pour qu'elle ne se reproduise pas. Le pardon est donc humanisme parce qu'il invite, non à la dichotomie noir/blanc, mais à la construction d'un monde humain parce qu'unique et basé uniquement sur le respect de l'autre et la paix. Dans *Prière de paix*³¹, Senghor, après s'en être pris violemment à la violence des combats dans le Pacifique juste avant les massacres de Hiroshima et de Nagasaki, formule une prière de paix et de pardon venant du peuple noir d'Afrique et de la diaspora ; ce peuple qui a su survivre de la

²⁹ *Ibidem*, p. 62. En majuscules dans le texte.

³⁰ Signifiant la patience pendant la souffrance mais aussi le pardon.

³¹ Senghor, L.S., *Œuvre poétique*, p. 92.

traite négrière et de la conquête coloniale, ces deux tragédies que Senghor qualifie de crucifixion.

Le palimpseste senghorien n'est plus à démontrer ; il n'y a pas de rédemption sans péchés, par conséquent, son message est de dire pourquoi la *Prière de paix* est arrivée au moment opportun. La création poétique constitue une étape clef de l'évolution de la pensée de l'auteur car il permet d'envisager la possibilité d'un autre monde. Ses confidences à Mohammed Aziza, journaliste franco-tunisien, nous en donnent une idée bien précise :

*double mouvement d'enracinement et de déracinement,
d'intégration dans ses valeurs ancestrales et d'assimilation des
autres valeurs, c'est-à-dire d'ouverture aux pollens féconds de
tous les autres continents et civilisations.*³²

Bibliographie

- Benot, Y., *Massacres coloniaux*, La Découverte, Paris, 2005
- Conrad, J., *Au cœur des ténèbres*, Mille et une nuit, Paris, 1999
- Gassama M., *Kuma, Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, N.E.A., Dakar-Abidjan, 1978. Voir aussi *Kuma* in *Ethiopiennes* numéro 16, Octobre 1978
- Jouanny, R., *Les voies du lyrisme dans les poèmes de L. S. Senghor*, Champion, Paris, 1986
- Kesteloot, L., *Anthologie négro-africaine, panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, (Marabout, Université). Editions Gérard, Verviers, 1967
- Kesteloot, L., *Comprendre les poèmes de L. S. Senghor*, coll. « Les Classiques Africains », Saint-Paul, Paris, 1986
- Le Bohec, Y., *Histoire militaire des guerres puniques. 264-146 avant J.-C.*, Editions du Rocher, Monaco, 2003
- Lindqvist, S., *Exterminez toutes ces brutes*, traduit du suédois par Alain Gnaedig, Editions Le Serpent à Plumes, Paris, 1998
- Nietzsche, F., *Généalogie de la morale* (3^e édition), Mercure de France, 1900, 286 p. Edition électronique proposée par Gallica BNF
- Samba, M., *Léopold Sédar Senghor : philosophe de la culture, L'harmattan*, Paris, 2011,
- Senghor, L.S., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, PUF, Paris, 1948, rééd. de 2005
- Senghor, L.S., *La poésie de l'action*, Entretiens avec Mohamed Aziza, Stock, Paris, 1980
- Senghor, L.S., *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Le Seuil, Paris, 1964
- Senghor L.S., *Œuvre poétique*, Le Seuil, Paris, 2006

³² Senghor, L.S., *La poésie de l'action*, p. 66.

Vaillant, J., *Vie de Léopold Sédar Senghor « noir, Français et Africain »*, Khartala – Sefhis, Paris, 2006

Ressource en ligne

<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article694>. Consulté le 20 mars 2019

Non-livre

Sembene, O., *Camp de Thiaroye* [docu-fiction], 1988

**PASSION ET SOCIÉTÉ DANS L'ŒUVRE DE BALZAC; LA
POÉTIQUE DU CORPS DANS LE PERSONNAGE DE VAUTRIN**

**PASSION AND SOCIETY IN BALZAC'S ROMANS; THE
POETIC OF THE BODY IN THE CHARACTER OF VAUTRIN**

**PASIÓN Y SOCIEDAD EN LOS ROMANOS DE BALZAC; LA
POÉTICA DEL CUERPO EN EL CARÁCTER DE VAUTRIN**

Antigone SAMIOU³³

Résumé

La Comédie Humaine de Balzac nous fournit une image réaliste et complète de la société française dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Grâce à sa puissance d'imagination et ses dons d'observation, l'auteur illustre une relation dialectique entre l'homme et la société dans une période historique très importante. En fait, Balzac témoigne d'une prédilection pour les caractères forts dont la passion puissante cherche à trouver un espace d'action et exerce inévitablement une influence sur autrui et, par conséquent, sur l'ensemble social. Personnage passionné, Vautrin se sert de gestes divers et de son regard magnétique pour lutter contre la société en bouleversement. L'étude du physique, de la voix, du regard et du comportement gestuel de Vautrin dans les romans «Le Père Goriot», «Misères et Splendeurs des Courtisanes» et «Illusions Perdues» nous permet de saisir cette relation étroite entre la physionomie du héros et l'image picturale ou la mise en scène balzacienne. L'enjeu réside dans le décodage des signes corporels et gestuels qui expriment la passion du héros, en tant qu'une fatalité inéluctable, et dévoilent à la fois l'utopie et la corruption de la société postrévolutionnaire. D'autre part, l'écriture de la passion occupe une place prépondérante dans l'univers réaliste balzacien à travers la poétique romanesque du corps qui confère au récit une action tout aussi dramatique que théâtrale.

Mots-clés: passion, physionomie, corps, société, poétique

Abstract

The Human Comedy of Balzac provides us with a realistic and complete picture of French society in the first half of the nineteenth century. Thanks to the power of his imagination as well as his gift of observation, the writer illustrates a dialectical relationship between man and society in a very important historical period. In fact, Balzac shows a predilection for strong characters, whose powerful

³³ a_samiou@otenet.gr, Université d'Ioannina, Grèce.

passion seeks to find a space for action and inevitably has an influence on the other and, therefore, on the social set. Passionate character, Vautrin uses various gestures and his magnetic look to fight society in upheaval. The study of the physics, the voice, the look and the gestural behavior of Vautrin in the novels "The Father Goriot", "Lost Illusions" and "Misery and Splendor of the Courtesans" allows us to grasp this close relationship between the hero's physiognomy and the pictorial image or the Balzacian staging. The challenge lies in decoding body signs and gestures that express the passion of the hero, as an unavoidable fatality, and reveal both the utopia and the corruption of post-revolutionary society. On the other hand, literature of passion occupies a preponderant place in the Balzacian realist world through the romantic poetic of the body that gives the story a dramatic and theatrical action.

Key-words: passion, physiognomy, body, society, poetic

Resumen

La Comédie Humaine de Balzac nos proporciona una imagen realista y completa de la sociedad francesa en la primera mitad del siglo XIX. Gracias al poder de su imaginación y su don de observación, el autor ilustra una relación dialéctica entre el hombre y la sociedad en un período histórico muy importante. De hecho, Balzac muestra una predilección por los personajes fuertes cuya poderosa pasión busca encontrar un espacio para la acción e inevitablemente influye en el otro y, en consecuencia, en el conjunto social. Carácter apasionado, Vautrin usa varios gestos y su mirada magnética para luchar contra la sociedad en la agitación. El estudio de la física, la voz, la mirada y el comportamiento gestual de Vautrin en las novelas "El padre Goriot", "Miseria y esplendor de las cortesanas" e "Ilusiones perdidas" nos permite captar esta estrecha relación entre la fisonomía del héroe y la imagen pictórica o la puesta en escena balzaciana. El desafío radica en la decodificación de signos corporales y gestuales que expresan la pasión del héroe, como una fatalidad inevitable, y revelan tanto la utopía como la corrupción de la sociedad posrevolucionaria. Por otro lado, la escritura de la pasión ocupa un lugar preponderante en el universo realista balzaciano a través de la poética romántica del cuerpo que le da a la historia una acción tan dramática como teatral.

Palabras-llaves: pasión, fisonomía, cuerpo, sociedad, poética

Introduction

L'univers romanesque balzacien constitue un lieu propice à illustrer tous les milieux de la vie où divers types sociaux sont dépeints à l'époque postrévolutionnaire. L'étude approfondie de la société qu'achève le père du roman contemporain sous son regard pénétrant dans sa *Comédie Humaine*, dévoile la relation dialectique entre l'être humain et son entourage politique et social. L'image réaliste et complète de son temps fait preuve de son observation méticuleuse qui s'ajoute à son incomparable puissance d'imagination,

signe indubitable de son héritage romantique. En effet, «le “réalisme balzacien” marque ses attaches natives avec certaine passion dénudée et quasi excessive pour la vérité, qui se rattache à la logique romantique de l’effraction.»³⁴

Dans un monde dominé par l’idéologie des intérêts et de la loi du plus fort, Balzac centre son attention sur des êtres humains, des monomanes balzaciens, qui disposent d’une énergie vitale, exprimée d’une façon brusque et totale. Cette force ou tendance naturelle apparaît dominante dans son effort de trouver un espace d’action et, enfin, exerce une influence inévitable sur autrui et sur l’ensemble social à la fois. Il s’agit d’une passion puissante qui écrase tout autre sentiment ou obstacle à sa réalisation. L’admiration de l’auteur pour les types humains dont la force du caractère, de la pensée et des sentiments joue un rôle social catalytique trouve son expression dans le personnage de Vautrin. Lancé dans la lutte inlassable de la jungle sociale, ce passionné balzacien, qui possède une énergie farouche et obéit à sa passion dévorante, nous conduit à la découverte des mécanismes sociaux dans trois romans de Balzac: *Le père Goriot* (1834), *Illusions Perdues* (1837) et *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (1839)³⁵.

L’apparence extérieure de Vautrin est strictement liée avec son monde intérieur; il se sert de gestes divers et de son regard magnétique pour manifester sa passion de dominer autrui. De même, son langage évoque la force énorme de son énergie vitale, parfois incontrôlable. Désobéissant, notre héros qui est déjà un ancien criminel, se présente comme un hors-la-loi, ainsi qu’un symbole de l’individualisme féroce. Rêve utopique certes, cette passion humaine engendre le conflit inévitable du héros avec la société de son temps et met en lumière sa stratégie intelligente, son esprit rusé et ses dons de séduction. Grâce à son discours persuasif et à son regard séducteur, Vautrin réussit à manipuler ses victimes qui sont entraînés dans le monde de la corruption. Anéantissant les contraintes d’une époque cruciale dans l’histoire de la nation française où la dégradation des mœurs bourgeoises domine, le héros donne libre cours à cet élan vital

³⁴ Diaz, J.L., *Portrait de Balzac en écrivain romantique. Le balzac de Davin (1834-1835)* dans *L’année balzacienne*, no 1, Paris, 2000, pp. 7-23, p. 17.

³⁵ Voir Lotte, F., *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la «Comédie Humaine»*, José Corti, Paris, 1952.

qui confère un caractère anarchiste à ses actes audacieux afin de satisfaire sa passion et de réaliser ses ambitions.

D'autre part, la passion balzacienne occupe une place prépondérante dans la structure du récit. L'intervention de Vautrin dans l'évolution de l'intrigue dramatique s'avère considérable d'autant plus qu'il arrive à fasciner ses interlocuteurs et ainsi provoquer des réactions inattendues de leur part. D'ailleurs, l'atmosphère du mystère qui existe autour de son personnage avant la révélation de sa personnalité tient souvent le lecteur en haleine. Balzac met l'accent sur les diverses réactions du héros, provoquées par cette soif de contrôler autrui et d'être le seul puissant du monde. Ces scènes romanesques dans lesquelles la passion trouve un espace d'action nous rappellent un coup de théâtre suscitant une joie esthétique chez le lecteur. Le recours de l'auteur à la métaphore et au vocabulaire de l'animal ou de la machine vise à illustrer la force de la passion du héros et son influence inéluctable sur les autres personnages, ainsi que sur l'évolution du récit tout en attirant notre sympathie.

La passion de Vautrin et la société de son temps

La *Comédie Humaine* nous peint une société pleine de volontés qui engendrent des conflits humains. Conditionné par son milieu, Vautrin apparaît vulnérable à cause de sa passion de puissance et lors de sa révolte contre la société il réussit tantôt à l'écraser tantôt à être écrasé lui-même. Le héros est un homme âgé d'environ quarante ans qui a

*les épaules larges, le buste bien développé, les muscles apparents, des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent. [...] Sa figure, rayée par des rides prématurées, offrait des signes de dureté qui démentaient ses manières souples et liantes.*³⁶

Son portrait extérieur impressionnant nous laisse deviner sa force physique qui reflète son désir d'exercer son pouvoir sur les êtres humains. Cependant, la remarque du narrateur à propos de la

³⁶ Balzac, H., *Le Père Goriot*, G.F. Flammarion, Paris, 1966, p. 36 (abrégé dessous P.G.).

contradiction entre son attitude et l'expression de son visage nous fait soupçonner la diversité de rôles qu'il incarne en fonction de ses projets fixés pour satisfaire les nécessités du drame. En vérité, il s'appelle Jacques Collin, tandis que comme "Vautrin" il apparaît dans le *Père Goriot* et les *Illusions Perdues* ou comme "Carlos Herrera" dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*. Son surnom "Trompe-la-Mort" constitue un signe de sa capacité d'échapper à une situation difficile. De même, son nom "Herrera", emprunté au prêtre espagnol après son assassinat, nous rappelle le mot "herrero" qui signifie "forgeron" en espagnol. Le choix de ce nom vise à mettre en lumière implicitement la passion du héros de soumettre autrui à sa volonté et de le façonner à son gré. Homme d'une trempe exceptionnelle, Vautrin forge les âmes malléables de ses créatures pour accomplir ses desseins en dissimulant sa vraie identité de forçat grâce à son déguisement réussi. Dépourvu de sa perruque, notre héros est effroyable. Sa figure nue et son corps doué d'une force physique exceptionnelle expriment sa distinction des autres individus.

*Accompagnés de cheveux rouge brique et courts qui leur donnaient un épouvantable caractère de force mêlée de ruse, cette tête et cette face en harmonie avec le buste furent intelligemment illuminées comme si les feux de l'enfer les eussent éclairées.*³⁷

La couleur rouge de ses cheveux constitue une allusion à la force impulsive et productive qui incite à l'action dangereuse dans le but d'imposer sa volonté sur l'être humain. Une fois la perruque enlevée, le masque tombe et l'harmonie entre la tête et le buste est restituée, tandis qu'auparavant la perruque et surtout la luminosité de sa couleur rouge contrastait avec son corps. L'allusion métaphorique à l'enfer met l'accent sur le déguisement de Vautrin, qui à l'instar de Satan se cache sous de fausses apparences et parvient à tromper ses interlocuteurs.

*Chacun comprit tout, Vautrin, son passé, son présent, son avenir, ses doctrines implacables, la religion de son bon plaisir, la royauté que lui donnaient le cynisme de ses pensées, de ses actes et la force d'une organisation faite à tout.*³⁸

³⁷ *Ibidem*, p. 184.

³⁸ *Ibidem*.

Son identité fluctuante «tient à son corps-écriture *changeant* qui remet en question à chaque nouvelle apparition ce qui avait été exposé auparavant.»³⁹ Dans le *Père Goriot*, doué d'une vitalité débordante, le héros se présente comme un homme fort, généreux et bon vivant qui aime les plaisanteries et les commentaires ironiques de l'actualité. Toutefois, son portrait ambigu produit une impression tout aussi mystérieuse que douloureuse jusqu'au moment de son arrestation par la police à la fin du roman. Balzac a placé le «type d'une nation dégénérée, d'un peuple sauvage et logique, brutal et souple»⁴⁰ dans l'époque postrévolutionnaire où la déception et la corruption sociale règnent. Pour Vautrin, «il n'y avait que deux partis à prendre: ou une stupide obéissance, ou la révolte; je n'obéis à rien, est-ce clair?»⁴¹ À l'encontre de ses contemporains, le héros lutte contre la société pour exercer sa passion de puissance; il a ses propres lois qui ne lui permettent pas de s'y insérer. Tant anarchiste qu'arriviste, Vautrin se montre hostile envers ses adversaires et se «charge du rôle de la Providence»⁴² afin de réaliser ses projets ambitieux. Dans *Illusions Perdues*, proposant à Lucien de devenir son soldat, il désire assumer le rôle du capitaine qui contrôle les autres, car ce n'est que la puissance qui l'intéresse: «J'aime le pouvoir pour le pouvoir.»⁴³ De même, dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, il dit: «Le bonheur à tout prix, voilà ma doctrine.»⁴⁴ Balzac lui a prêté un rêve à la fois napolitain et américain, puisqu'il veut devenir «monsieur Quatre-Millions, citoyen des États-Unis».⁴⁵ D'ailleurs, l'argent domine les rapports sociaux et Vautrin représente ce monde bourgeois qui gagne son prestige grâce à sa puissance économique croissante en vue d'accéder au pouvoir politique. Il s'agit d'un surhomme exceptionnel, égoïste, violent et rusé, d'un type

³⁹ Ebguy, J.D., *Description d'une (dé)composition de quelques modalités de la construction balzacienne des personnages dans Balzac et la crise des identités*, sous la direction d'E. Cullmann, J.L. Diaz, B. Lyon-Caen, Groupe International de Recherches Balzaciennes, Collection Balzac, Paris, 2005, pp. 25-40, p. 38.

⁴⁰ Balzac, H., *P. G.*, p. 186.

⁴¹ *Ibidem*, p. 107.

⁴² *Ibidem*, p. 114.

⁴³ Balzac, H., *Illusions Perdues*, Gallimard, Paris, 1972, p. 633 (abrégé dessous *I.P.*)

⁴⁴ Balzac, H., *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, G.F. Flammarion, Paris, 1968, p. 107 (abrégé dessous *S.M.C.*)

⁴⁵ Balzac, H., *P.G.*, p. 112.

représentatif de l'individualisme forcené et du paternalisme conservateur de son temps.

D'autre part, dans sa dernière incarnation où il se met au service de la Justice, il prouve que d'anciens forçats peuvent parvenir à de hautes fonctions publiques. Pour Balzac, vivre dans les marges de la société est moins un handicap qu'un moyen de gagner une perspective critique, peut-être même une supériorité en réussissant à apercevoir le dessous des cartes et à inverser l'ordre social.⁴⁶ Cette figure occulte démontre que le bourgeois peut être un ancien forçat dont la perspicacité corruptrice est nécessaire pour les hommes politiques qui veulent accomplir leurs desseins. Toutefois, ce rêve apparaît utopique, puisque Vautrin est un hors-la-loi qui ne peut pas vivre dans le monde; donc, il est obligé de se contenter des jouissances vécues par délégation. Par ailleurs, la satisfaction de la passion ne peut pas avoir une durée éternelle, comme on constate lors de la mort de Lucien. L'exercice de la puissance possède des propres limites posées par la société. Entre la puissance et la durée, le héros choisit la puissance. Sa théorie consiste à se «manger les uns les autres comme des araignées dans un pot, attendu qu'il n'y a pas cinquante mille bonne places». ⁴⁷ Selon Vautrin, l'homme doit dévorer sa proie comme une bête afin de survivre dans l'antagonisme féroce des puissances humaines. Arme nécessaire à sa lutte contre la société, la discrétion l'aide à couvrir sa passion incontrôlable:

*Se donner un but éclatant et cacher ses moyens d'arriver, tout en sachant sa marche [...] car nous obéissons tous à quelque chose, à un vice, à une nécessité, mais observez la loi suprême! le secret.*⁴⁸

Cependant, comme Vautrin possède le don de jouer son rôle en fonction de son interlocuteur, il peut se révéler de temps en temps à travers quelques signes à Rastignac ou à Lucien. D'autre part, son désir de dominer dans le monde le pousse à se comporter sévèrement à qui l'empêche de satisfaire sa passion. Donc, son élan vital trouve souvent son expression dans la vengeance contre ses ennemis (qui

⁴⁶ Guyon, L.P., *In Vidocq's footsteps* dans *Journal of European Studies*, Vol. 33, no 2, 2003, pp. 145-160, p. 151.

⁴⁷ Balzac, H., *P.G.*, p. 110.

⁴⁸ Balzac, H., *I.P.*, pp. 631-632.

l'avaient humilié, vexé, torturé, trahi, vendu): «Oui, je dévouerais mon corps et mon âme à la vengeance [...] je ne laisserais prendre ma tête qu'après avoir écrasé mes ennemis sous mes talons.»⁴⁹ Sa passion d'exercer son pouvoir va de pair avec sa supériorité physique. Il croit qu'il vit «dans une sphère plus élevée que celles des autres hommes.»⁵⁰ Cette confiance en soi lui donne le droit de se montrer parfois généreux envers ses protégés et ses doubles à la fois, Rastignac ou Lucien. Agissant toujours au second plan à cause de son statut d'homme marginal, Vautrin projette ses désirs sur ses propres créatures et profite de leur réussite sociale ou bien de leur bonheur par procuration. Fier des succès qu'a eus Lucien dans la société, il dit: «Sa grandeur est mon œuvre, il se tait ou parle à ma voix, il me consulte en tout.»⁵¹

*Il s'agit de vivre par personne interposée, de réussir dans un autre que soi ce qu'on n'a pu faire en une courte vie, de se prolonger, de s'achever. Il s'agit de triompher non surtout du temps, mais des obstacles sociaux, de tout ce qui brime l'élan vital et le vouloir-vivre, de tout ce qui ne s'apprend que par l'expérience.*⁵²

L'opinion de Vautrin sur la société

Après la mort de l'Ancien Régime et la succession des régimes politiques échoués, qui ont instauré un climat d'instabilité dans la société française, le pessimisme de Vautrin est justifié. Il garde rancune à l'état social, puisque la lutte menée par le peuple pour changer ses conditions de vie misérables ne peut pas apporter des fruits. L'absence d'égalité et de justice le gêne. Il aime, donc, «bafouer les lois, fouetter la haute société et la convaincre d'inconséquence avec elle-même.»⁵³ Selon lui, «l'homme supérieur épouse les événements et les circonstances pour les conduire».⁵⁴ En faisant semblant d'accepter la situation telle qu'elle est et en prenant soin de réaliser ses projets d'une manière efficace et discrète, il révèle son intention de «se donner un but éclatant et cacher ses moyens

⁴⁹ *Ibidem*, p. 634.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 154.

⁵¹ *Ibidem*, p. 638.

⁵² Barbéris, P., *Le monde de Balzac*, Arthaud, Paris, 1973, p.435.

⁵³ Balzac, H., *P.G.*, p. 37.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 114.

d'arriver, tout en sachant sa marche.»⁵⁵ Pour accomplir ses fins, Vautrin, dont la morale est cynique, doit se révolter contre la société et faire ainsi preuve de sa puissance et de sa supériorité.

*Vautrin raisonne et discourt sur le fond d'une expérience récente et en cours, vécue et comprise comme historique et politique. [...] Vautrin, lui, parle pour tous et s'adresse à tous, parce qu'il met en cause les fondements mêmes du monde nouveau. [...] ne se conçoit pas séparé de la grande poussée plébéienne consécutive à la révolution capitaliste qui a brisé les cadres de la société noble et parlementaire. [...] Vautrin exprime une loi générale, celle de toute la société nouvelle.*⁵⁶

Derrière son héros, Balzac dénonce l'arrivisme social qui assure à l'homme une place au sommet de cette société destructrice à l'aide d'un mariage ou d'une fructueuse négociation. Pour Vautrin, le monde est un

*grand théâtre où règne l'hypocrisie, les apparences qui cachent les vrais intérêts des hommes réalisés par tous les moyens possibles. Dans ce milieu, l'honnête homme est celui qui se tait, et refuse de partager.... Pour s'enrichir il s'agit de jouer de grands coups.*⁵⁷

Il s'agit d'une invitation à l'anarchisme et à la révolte qui a lieu à travers ce type d'aventurier qu'incarne Vautrin. Toutefois, Balzac ne se contente pas de vérités générales sur la dégradation des mœurs sociales, mais il procède aussi à certaines constatations douloureuses à propos du système judiciaire:

*On envoie aux galères un voleur de nuit et de poules dans une enceinte habitée, tandis qu'on met en prison, à peine pour quelques mois, un homme qui ruine des familles en faisant une faillite frauduleuse; mais ces hypocrites savent bien qu'en condamnant le voleur, les juges maintiennent la barrière entre les pauvres et les riches qui renversée, amènerait la fin de l'ordre social.*⁵⁸

⁵⁵ Balzac, H., *I.P.*, p. 631.

⁵⁶ Barbéris, P., *Le Père Goriot de Balzac*, Larousse, Paris, 1972, pp. 62-63.

⁵⁷ Balzac, H., *P.G.*, p. 111.

⁵⁸ Balzac, H., *I.P.*, pp. 630-631.

Notre héros, Vautrin, dénonce l'inégalité de laquelle fonctionne le pouvoir judiciaire de son temps, qui privilégie les forts et les riches au détriment des pauvres et des faibles citoyens. D'autre part, il porte l'accent sur l'indifférence sociale à la réintégration du forçat libéré.

Vous vous arrangerez pour que le forçat soit clairement désigné, reconnu, parqué. Vous le condamnez à la faim ou au crime. Comme il ne trouve pas de travail, il est obligé de recommencer son ancien métier et de ne pas échapper à cette lutte constante avec la loi.⁵⁹

Enfin, Jacques Collin réussit à obtenir une place considérable dans la société, quand il devient chef de la Sûreté. Son génie et sa passion de puissance l'amènent à s'emparer du pouvoir de la police et à satisfaire ainsi son désir de soumettre le monde à sa volonté. Balzac nous montre, donc, «une vivante image de ces compromis antisociaux qui font les trop faibles représentants du pouvoir avec de sauvages émeutiers.»⁶⁰ Un criminel devient un officier supérieur de police et passe de l'autre côté de la barricade en illustrant l'objectif commun de ces deux classes sociales distinctes, qui n'est autre que l'imposition de leur pouvoir sur le monde.

La stratégie de Vautrin et son influence sur la société

Vautrin est un être passionné, doué d'un génie exceptionnel, qui est capable de manipuler autrui grâce à sa rhétorique, ses gestes et son regard magnétique. Constitué par la passion de la puissance qu'il veut exercer sur les autres, il arrive à trouver la façon la plus convaincante pour les soumettre à sa supériorité.

Comme un juge sévère, son œil semblait aller au fond de toutes les questions, de toutes les consciences, de tous les sentiments [...] Il savait ou devinait les affaires de ceux qui l'entouraient, tandis que nul ne pouvait pénétrer ni ses pensées ni ses occupations.⁶¹

Homme d'un esprit critique et d'une perspicacité originaux, il a la faculté de pénétrer les âmes humaines ; il réussit à saisir la pensée

⁵⁹ Balzac, H., *S.M.C.*, p. 617.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 574.

⁶¹ Balzac, H., *P.G.*, p. 36.

et les sentiments d'autrui afin de rendre ses victimes vulnérables. Dans *Illusions Perdues*, Carlos Herrera essaie de séduire Lucien, qui, au comble du désespoir, a failli se suicider:

Vous êtes bien sévère envers vous-même...Dieu nous a donné le tabac pour endormir nos passions et nos douleurs... [...] Et le prêtre retendit sa boîte en paille avec une sorte de séduction en jetant à Lucien des regards animés de charité.⁶²

Dans ce cas, le prêtre se sert d'un regard menteur pour fasciner Lucien sans dévoiler sa vraie identité. Le geste que Carlos fait en lui offrant du tabac vise à fausser les apparences dans le but de gagner la confiance de sa victime.

Cette volonté de puissance, quand elle s'exerce sur d'autres volontés, arrive à son comble. Magnétiser, c'est pour Balzac, faire usage d'une faculté toute naturelle. Magnétiser est un acte de la volonté et non une simple détermination.⁶³

Ce magnétisme peut être à la fois spirituel et naturel selon la situation; à part son talent de conviction verbale, le héros peut également manipuler l'autre grâce à son apparence physique qui provoque la terreur à travers un regard menaçant. Dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, quand il s'adresse à Prudence et à Paccard, il réussit à les effrayer par ses paroles et son regard. «Où sont les 750.000 f? leur demanda le dab en plongeant sur eux un de ces regards fixes et clairs qui troublaient si bien le sang de ces âmes damnées.»⁶⁴

Outre son regard fascinateur ou parfois épouvantable, Vautrin est doté d'un discours bien construit et argumenté, dont le ton est adapté à son interlocuteur. En s'adressant à Lucien, sur qui il veut exercer son autorité, sa parole devient brusque:

Tais-toi ou je t'égorge, répondit le masque en prenant une autre voix. Je suis content de toi, tu as tenu ta parole, aussi as-tu plus d'un bras à ton service. Sois désormais muet comme la tombe.⁶⁵

⁶² Balzac, H., *I.P.*, p. 620.

⁶³ Ferguson, M.B., *La volonté dans la Comédie humaine de Balzac*, G. Courville, Paris, 1935, p. 188.

⁶⁴ Balzac, H., *S.M.C.*, p. 597.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 66.

Une qualité supplémentaire de Vautrin est son sourire amer ou bien ironique pour démontrer sa supériorité sur ses complices ou ses créatures. Dans le *Père Goriot*, il se prend «à sourire d'une façon diabolique»⁶⁶, quand Rastignac raconte ses succès au père Goriot devant les pensionnaires. Ses gestes font aussi partie de sa stratégie en fonction de ses objectifs fixés à l'égard de son interlocuteur. En tant que prêtre, Collin réussit, dans *Illusions Perdues*, «en passant son bras sous celui de Lucien avec un empressement maternel»⁶⁷ à créer une relation intime avec lui. Ce geste d'amour parental cache son désir de possession et de protection de Lucien. D'ailleurs, l'image formée du couple masculin constitue le fruit de sa passion de puissance sur un être humain, considéré toujours comme plus faible que lui-même. De plus, il peut lui serrer le bras pour assurer sa supériorité ou bien en tant que prêtre accusé d'être un forçat «Il levait les mains par un geste noblement douloureux.»⁶⁸ en vue d'exprimer son chagrin. La ruse de Collin consiste à cacher sa vraie personnalité et à prétendre être innocent, voir même vexé, par une pareille accusation.

Cependant, certains de ses interlocuteurs le comparent au «diable supérieur» à cause de son énergie spectaculaire et de son absence de scrupules abominable. Collin est vraiment démoniaque en tant que révolté, en se substituant secrètement à la Providence. Balzac, lui-même, narrateur dans *le Père Goriot*, affirme que Vautrin incarne «le Mal, dont la configuration poétique s'appelle le diable.»⁶⁹ Collin réussit chaque fois à convaincre ses adversaires ou ses complices de la valeur des atouts qu'il possède. Il veut jouer le rôle auquel sa nature l'a destiné, puisqu'il a pleine conscience de la réalité de sa puissance.

*Chez Vautrin on peut remarquer une attitude réfléchie au premier plan et une puissance intellectuelle supérieure susceptible de trouver dans la vision et l'utilisation de la continuité du réel une jouissance suprême.*⁷⁰

⁶⁶ Balzac, H., *P.G.*, p. 146.

⁶⁷ Balzac, H., *I.P.*, p. 620.

⁶⁸ Balzac, H., *S.M.C.*, p. 412.

⁶⁹ Balzac, H., *P.G.*, p. 37.

⁷⁰ Césari, P., *Étude Critique des passions dans l'œuvre de Balzac*, les Presses Modernes, Paris, 1938, p. 157.

Sa passion développe ses «qualités» en une arme originale et invincible. Dans son effort de remodeler ces êtres humains pour les armer contre le monde et les rendre puissants, il a fallu les entraîner dans la voie de la corruption selon ses propres théories sociales. Si Rastignac n'a pas enfin signé ce pacte d'homme à homme que Vautrin lui proposait, Lucien de Rubempré a connu un père spirituel en la personne du prêtre espagnol, qui lui a dicté les règles du jeu pour parvenir dans la société. Faible, spirituellement oisif et déçu, Lucien s'avère une proie facile pour Carlos, qui le console et l'encourage à suivre une voie différente du suicide.

La corruption tentée par ce diplomate sur Lucien entrait profondément dans cette âme assez disposée à la recevoir et y faisait d'autant plus de ravages qu'elle s'appuyait sur de célèbres exemples.⁷¹

Les deux hommes se lient d'un soutien mutuel dans une relation de maître et de disciple; Lucien a presque obtenu une place dans la haute société, ce qui provoque la joie et le bonheur de Collin, qui satisfait ainsi par procuration son besoin de puissance sur la société. Ainsi réalise-t-il cette synthèse du savoir et du vouloir, de la connaissance et de l'action qui est interdite à tout autre personnage de la Comédie Humaine; il «vit par les sentiments» comme les grands passionnés, mais il n'est pas absorbé et anéanti par eux.⁷²

Le rôle de la passion dans l'intrigue du roman

Dans l'œuvre balzacienne, les personnages passionnés jouent un rôle considérable, non seulement parce qu'ils contribuent à construire une image représentative de la société, mais parce qu'ils influencent l'évolution du récit. Leurs actions, fruit de leur passion, peuvent souvent provoquer une série d'événements et de réactions humaines qui déterminent l'intrigue du roman. Suite à ce conflit des passions que Balzac nous peint, la lutte que les personnages du drame mènent pour accomplir leurs desseins nous tient souvent en haleine.

⁷¹ Balzac, H., *I.P.*, p. 629.

⁷² Guichardet, J., *Le Père Goriot de Balzac*, Gallimard, Paris, 1993, p. 199.

Grâce à ses atouts, Collin parvient à la fin à faire de tous ses doubles ses adjoints dans son désir de satisfaire sa passion de puissance.

L'intérêt dramatique augmente en fonction des passions humaines qui cherchent un espace d'action. Balzac nous présente une vision sombre et une vision claire de la société de son temps. Ses personnages représentent des forces déguisées qui entrent en conflit. Dans ces trois romans balzaciens, le lecteur saisit progressivement la dimension idéologique de la passion, quand elle se heurte à d'autres passions à travers les différentes relations de Vautrin. Plusieurs techniques narratives mettent l'accent sur la passion du héros, ainsi que sur les effets produits sur son entourage, telles que le discours propre du personnage et les interventions du narrateur. D'ailleurs, la technique narrative inventée par Balzac, le retour des personnages, donne au lecteur la possibilité de suivre un héros dans les différentes périodes de sa vie et former ainsi une image plus complète de sa destinée dans la société.

Des héros liés à un cycle, comme Vautrin, laissent au lecteur une impression plus vive que certains personnages fort reparaissants. [...] Ce n'est donc pas le seul retour du personnage qui en assure l'«engramme» dans la mémoire du lecteur; la citation dans une liste, l'allusion, la présence comme narrateur ou témoin d'une histoire, si fréquentes soient-elles, créent une sensation de familiarité, stimulent la «mémoire-habitude» bergsonienne fondée sur la répétition.⁷³

Le héros qui vise à acquérir la puissance absolue et de dominer le monde, se présente à ses interlocuteurs surtout à travers son discours qui peut se transformer en un monologue. La monopolisation de la parole a une valeur symbolique, comme il veut être et se croit supérieur à son interlocuteur. Il se sert, donc, souvent d'un ton brusque et de l'impératif: «Obéissez-moi comme une femme obéit à son mari.»⁷⁴ Commencant par vouvoyer ses victimes, au fur et à mesure qu'une sorte d'intimité se développe entre eux, il leur parle à la deuxième personne du singulier en manifestant son désir de s'emparer de leur âme et d'en faire ses esclaves. Dans *Splendeurs et*

⁷³ Labouret, M., *À propos des personnages reparaissants, Constitution du personnage et «sens de la mémoire»* dans *L'année balzacienne*, no 6, PUF, Paris, 2005/1, pp. 125-142, p. 136.

⁷⁴ Balzac, H., *I.P.*, p. 633.

Misères des Courtisanes, Herrera tutoie Lucien et illustre leur relation de dominateur et de dominé en se servant des verbes qui soulignent son rôle énergique.

*Tu veux briller, je te dirige dans la voie du pouvoir J'ai tout conçu de toi, je te pardonne tout. J'ai agrandi ta vie [...] j'ai converti ton manque de touche au jeu de la vie en une finesse de joueur habile.*¹

Quant à l'idéologie qui soutient son comportement, elle est révélatrice de la situation sociopolitique de l'époque.

Avoir de l'ambition, mon petit cœur, ce n'est pas donné. À tout le monde [...] Les ambitieux ont les reins plus forts, le sang plus riche en fer, le cœur plus chaud que ceux des autres hommes.²

Les paroles du héros passionné avertissent dans une grande mesure le lecteur de l'intrigue du roman. Pourtant, le rôle de la passion qu'anime Vautrin sur l'évolution du récit est aussi rendu visible au lecteur par les interventions du narrateur. En somme, Balzac met en place une fonction narrative qui lui permet d'intervenir pour éclaircir le sens de certains faits et souligner leur importance dans l'évolution du récit. Dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, Balzac nous informe sur les sentiments de Vautrin et nous prépare à un heureux dénouement du drame: «Jacques Collin éprouva quand il fut dehors, un sentiment incroyable de bien-être. Il se sentit libre et né pour une vie nouvelle.»³ D'autre part, le narrateur omniscient procède à une analyse détaillée et critique de l'attitude du héros. «Collin alla prudemment d'aveu en aveu mesurant l'infamie des confidences à la force de ses progrès et aux besoins de Lucien.»⁴

Une autre technique narrative très chère à Balzac est le portrait de son personnage passionné. Le narrateur esquisse les traits caractéristiques de l'apparence extérieure de Vautrin en utilisant des signes divers qui doivent être déchiffrés par le lecteur. Il provoque, ainsi, son intérêt pour la suite du roman et il crée une atmosphère de

¹ Balzac, H., *S.M.C.*, p. 102.

² Balzac, H., *P.G.*, p. 108.

³ Balzac, H., *S.M.C.*, p. 123.

⁴ *Ibidem*, p. 132.

mystère autour de la personnalité du héros. «Il y avait au fond de sa vie un mystère soigneusement enfoui».¹ Par ailleurs, il prépare le lecteur à découvrir le mystère du héros et suscite en lui un intérêt très fort en notant que «souvent il laissait percer l'épouvantable profondeur de son caractère.»² Balzac analyse même parfois la pensée de Collin, qui a sauvé Lucien du suicide pour en faire sa créature obéissante.

*Ce garçon parut au faux abbé devoir être un merveilleux instrument de pouvoir: [...] Doué du génie de la corruption, il détruisit l'honnêteté de Lucien en le plongeant dans des nécessités cruelles et en l'en tirant par des conséquences tacites à des actions mauvaises ou infâmes qui le laissaient toujours plus pur, loyal, noble aux yeux du monde. Lucien était la splendeur sociale à l'ombre de laquelle voulait vivre le faussaire.*³

Le narrateur répond ainsi aux questions posées par les lecteurs sur la vraie identité du prêtre espagnol et les causes de son comportement.

*L'une des règles de la grammaire situationnelle de Balzac, c'est que le secret doit être toujours finalement levé et cela pour ceux qu'il avait jusque-là abusés. Bibi-Lupin fait sauter la perruque de Vautrin dans la salle à manger de la pension Vauquer. Mais si le secret est toujours finalement levé, il ne cesse jamais tout au long du développement de l'action d'être ausculté, interrogé, guetté. Car l'agresseur se cache pour mieux tisser son piège.*⁴

L'intervention du narrateur est objective et distante la plupart des fois afin d'annoncer un événement futur ou fournir des informations complémentaires sur la situation du héros. Toutefois, Balzac adopte quelquefois la pensée de Vautrin dans son discours. Il arrive aussi que le narrateur rende la réflexion de Collin claire au lecteur en révélant ses propres intentions qui illustrent le rôle décisif de sa passion fatale.

¹ Balzac, H., *P.G.*, p. 37.

² *Ibidem*, p. 36.

³ Balzac, H., *S.M.C.*, p. 131.

⁴ Richard, J.P., *Balzac: De la force à la forme* dans *Poétique*, no 1, Seuil, Paris, 1970, p. 15.

Se substituer en un honnête homme et vivre la vie du forçat est une proposition dont les deux termes sont trop contradictoires pour qu'il ne s'en dégage pas un dénouement funeste à Paris surtout; [...] Pour être à l'abri de toute recherche ne faut-il d'ailleurs se mettre plus haut que ne sont situés les intérêts ordinaires de la vie? [...] Aussi la soutane est-elle le plus sûr des déguisements, quand on peut le compléter par une vie exemplaire, solitaire et sans action.-- Donc, je serai prêtre, se dit ce mort civil qui voulait absolument revivre sous une forme sociale et satisfaire des passions aussi étranges que lui.¹

Par ailleurs, dans l'œuvre balzacienne, les interventions narratives ont une fonction idéologique qui s'applique à la société de l'écrivain et nous fournit des conclusions générales sur le rôle de la passion. Le narrateur, s'appuyant sur cette relation de dominant et de dominé que forme le couple Herrera et Lucien, met en valeur la réalisation de la passion par délégation, comme Herrera satisfait son désir par l'intermédiaire de Lucien.

À eux deux, Lucien et Herrera, formaient un politique. Là sans doute était le secret de cette union. Les vieillards chez qui l'action de la vie s'est déplacée et s'est transportée dans la sphère des intérêts, sentent souvent le besoin d'une jolie machine, d'un acteur jeune et passionné pour accomplir leurs projets.²

Cependant, on se rend compte que les conséquences de cette coopération sont désastreuses, car l'être humain ne peut jouir à jamais de ce bonheur par procuration, ce qui est tragique. Cette fatalité qui caractérise la passion humaine est soulignée davantage par le narrateur, lorsqu'il considère Collin «fataliste, ainsi que Napoléon, Mahomet et beaucoup de grands politiques.»³ Le but de cette intervention est de démontrer l'utopisme de cette quête de la totalité absolue d'autant plus que la durée du bonheur est limitée. Comme le narrateur veut mettre en valeur la fonction idéologique de la passion, il ouvre un dialogue fictif avec ses lecteurs à travers des questions destinées à le faire réfléchir sur les intentions du héros, ainsi que sur l'évolution du récit.

¹ Balzac, H., *S.M.C.*, p. 130.

² *Ibidem*, p. 98.

³ *Ibidem*, p. 112.

*Dans la vie réelle, dans la société, les faits s'enchaînent si fatalement à d'autres faits qu'ils ne vont pas les uns sans les autres.[...] De même qu'on regarde l'eau couler en y voyant de confuses images, peut-être désirez-vous mesurer la pression du pouvoir social sur ce tourbillon nommé Vautrin? Voir à quelle distance ira s'abîmer le flot rebelle, comment finira la destinée de cet homme vraiment diabolique mais rattaché par l'amour à l'humanité? Tant ce principe céleste périt difficilement dans les cœurs les plus gangrenés!*¹

Balzac sous-entend le dénouement du drame à travers son discours métaphorique en mettant l'accent sur la supériorité de certains principes auxquels la passion humaine est forcée d'obéir. Le regard du romancier «ne modifie pas le corps social observé. Impuissant, il donne seulement à voir et à entendre la vie pathologique, la présence de la mort dans la vie du corps social.»² En bref, le dialogue ouvert avec le narrataire constitue un effort du narrateur pour l'inciter à lire le roman en approfondissant cette bataille de l'homme passionné contre la société.

La mise en scène et la poétique de la passion

Dans l'œuvre balzacienne, la représentation de la société se réalise à travers toute une esthétique romanesque animée par le pathétique de la scène. Balzac a une prédilection pour les êtres exceptionnels dont la posture caractéristique et les jeux de scène sont illustrés dans un spectacle, un "Theatrum mundi". De plus, une scène peut être considérée comme un coup de théâtre, lorsque sa foudroyante et miraculeuse intervention fait évoluer le récit. «Le roman balzacien marie habilement le récit et la monstration scénique; diegesis meta mimeseos».³

La mise en scène de la passion du héros commence par son apparence physique ou plutôt son déguisement. La perruque que Vautrin porte pour dissimuler son effroyable physionomie réussit à créer de fausses impressions à la société qui ne l'accepte pas en tant

¹ *Ibidem*, p. 493.

² Massonnaud, D., *L'œil qui parlerait. Balzac et les paradoxes d'un auteur clinicien en régime réaliste* dans *Recherches de Travaux*, no 64, OpenEdition Journals, 2004, pp. 55-64, p. 64.

³ Baron, A.M., *Balzac cinéaste*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990, p. 8.

que forçat. Lorsque les circonstances l'obligent à révéler sa propre identité, un contraste se produit entre le statut réel du criminel et le faux statut du prêtre ou du bourgeois. «Le vieux forçat entendit cette phrase et frémit de peur, car il savait quelle ignoble expression prenait alors sa physionomie.»¹ Sous l'influence de Gall et Lavater, Balzac accorde une importance particulière aux gestes épouvantables et au regard pénétrant de son héros en tant que des traits physiques caractéristiques et révélateurs de sa physionomie susceptible d'impressionner son éventuel observateur. La théorie de la démarche apparaît comme une phénoménologie des déviations, des disparités, imitations de gestes, déformations de mouvements humains, pantomimes grotesques et comiques, silhouettes incongrues, comparées à la perfection inaccessible du mouvement animal.²

Lors de son arrestation dans la pension Vauquer, Balzac peint la colère du héros à travers l'usage métaphorique de son sang. Sa couleur rouge nous renvoie au diable qui incarne le mal et une fois vaincu, éprouve le besoin d'éclater. La comparaison de ses yeux à ceux d'un chat sauvage signale cette proximité entre l'homme et la bête dominée par des instincts incontrôlables. Balzac emprunte au monde des animaux le vocabulaire apte à décrire les gestes de son héros agissant comme une bête féroce qui veut faire parade de sa puissance. D'autre part, les pensionnaires sont les témoins d'un si horrible et majestueux spectacle qu'ils crient de terreur. Dans cette scène théâtrale, le héros dévoile son vrai visage de passionné, qui n'accepte pas facilement sa défaite.

*Le sang lui monta au visage et ses yeux brillèrent comme ceux d'un chat sauvage. Il bondit sur lui-même par un mouvement empreint d'une si féroce énergie, il rugit si bien qu'il arracha des cris de terreur à tous les pensionnaires. À ce geste de lion, et s'appuyant sur la clameur générale, les agents tirèrent leurs pistolets.*³

¹ Balzac, H., *S.M.C.*, *op. cit.*, p. 411.

² Preson Dargan, E., *Studies in Balzac III. His general method* dans *Modern Philology*, Vol. XVIII, no 3, Chicago University Press, 1919, pp. 113-124, p. 118. Voir plus sur la théorie de la démarche dans M. Bertolini, *Monsters and Social Deformations in Balzac's Work: Sarrasine's Case Study*, www.academia.edu, pp. 1-18, p. 13.

³ Balzac, H., *P.G.*, p. 185.

Collin est un vrai acteur qui sait adapter ses paroles et le ton de sa voix aux circonstances. Sa présence scénique peut être spectaculaire à travers un monologue ou bien un dialogue. Dans le premier cas, en s'adressant au policier qui rédige le procès-verbal de l'arrestation, sa parole est révélatrice de sa croyance en sa supériorité. «Je reconnais être Jacques Collin, dit Trompe-la-Mort, condamné à vingt ans de fers; et je viens de prouver que je n'ai pas volé mon surnom.»¹ L'utilisation de la première personne et du verbe "prouver" s'accorde parfaitement avec ses mouvements, ainsi que l'expression de son visage. Le dialogue offre souvent un spectacle fascinant et fait progresser l'action du drame. Dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, le héros se joue de la Justice en parlant avec Camusot à travers son geste de s'asseoir devant lui et lui déclarer qu'il se sent «redoutable».² De plus, il déploie sa passion d'une façon violente, lorsqu'il se trouve en face d'un adversaire féroce, Bibi-Lupin, qu'il veut punir. «Lui donna un coup sec et l'envoya les quatre fers en l'air à trois pas de là; puis Trompe-la-Mort [...] lui tendit la main pour l'aider à se relever».³ Ce jeu de scène se répète, lorsque Collin pense à l'assassin de son fils spirituel, en parlant avec Granville, le procureur général. Quoi qu'il ait essayé de garder son sang-froid devant les magistrats, il s'agit d'une production soudaine, abondante et impétueuse de sa haine contre Corentin.

Monsieur de Grandville regarda lentement Jacques Collin et le trouva calme [...] Cette trompeuse attitude cachait la froide et terrible irritation des nerfs du sauvage. Les yeux de Jacques Collin couvaient une éruption volcanique, ses poings étaient crispés. C'était bien le tigre se ramassant pour bondir sur une proie⁴.

De même, Collin nous offre une représentation théâtrale de sa passion de puissance, quand il combat avec Corentin.

Il saisit avec tant de rapidité Corentin par le milieu du corps que celui-ci ne put se défendre de cette embrassade; il le serra comme une poupée sur son cœur, le baissa sur les deux joues,

¹ *Ibidem*.

² Balzac, H., *S.M.C.*, p. 585.

³ *Ibidem*, p. 606.

⁴ *Ibidem*, pp. 585-586.

l'enleva comme une plume, ouvrit la porte du cabinet et le posa dehors, tout meurtri de cette rude étreinte.¹

Cette scène tient le lecteur en haleine à cause du contraste frappant qui est produit entre la violence gestuelle et le ton doux de sa voix, quand Vautrin parle à son adversaire hostile dans le cabinet du juge.

Adieu, mon cher, lui dit-il à voix basse et à l'oreille. [...] nous avons mesuré nos épées, elles sont de la même trempe, de la même dimension. Ayons du respect l'un pour l'autre, mais je veux être votre égal, non votre subordonné.²

Malgré la mise en scène de l'aspect violent de la passion, notre héros exprime aussi une faiblesse remarquable pour sa créature bien aimée. Sa dévotion à son protégé est évoquée d'une façon originale et spectaculaire dans la scène des adieux à Lucien où il témoigne de sa profonde douleur à la vue du mort sur le lit; Collin, «tomba sur le corps et s'y colla par une étreinte désespérée dont la force et le mouvement passionné firent frémir les trois spectateurs de cette scène.»³ La défaite inévitable de l'homme le rend vulnérable. Son chagrin le déchire totalement. Balzac nous transmet l'état d'âme du héros en mettant l'accent sur ses manifestations gestuelles envers le cadavre à l'aide des adjectifs évocateurs de leur caractère tragique. Ce spectacle provoque notre pitié à l'égard du héros, car il nous renvoie à l'image des pleureuses au chevet des morts.

Balzac présente Vautrin en tant qu'un type représentatif de la société post-révolutionnaire, un passionné qui désire s'emparer du pouvoir. Puisqu'il a compris que ce rêve d'acquiescer tout en même temps, bonheur et puissance, est une utopie, l'écrivain peint notre héros en soulignant les contradictions de ses désirs et l'impossibilité de leur réalisation. Il utilise des métaphores vitalistes et physiques qui ont un rapport respectivement avec les animaux et les machines ou les phénomènes naturels. En bref, toutes les techniques auxquelles Balzac a recours réussissent à montrer la fatalité de la passion, ainsi que sa satisfaction limitée.

¹ *Ibidem*, pp. 614.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 498.

En premier lieu, «la rhétorique balzacienne du corps [...] vise une vérité qui se découvre dans la tension entre les contraires.»¹ L'écrivain présente le portrait physique du héros en accentuant les contradictions de ses traits physiques avec son apparence vestimentaire. «Un voyageur vêtu en noir, les cheveux poudrés chaussé de souliers en veau d'Orléans à boucles d'argent, brun de visage, et couturé comme si, dans son enfance, il fut tombé dans le feu.»² On constate que les chaussures luxueuses contrastent avec la cicatrice de son visage qui suscite la terreur. De plus, ses cheveux poudrés renvoient à un élément qui n'est pas naturel et, par conséquent, font une allusion à son déguisement.

D'ailleurs, Balzac, influencé de la physiognomonie, lie strictement le monde physique, en l'occurrence le corps, avec une représentation symbolique de quelque chose de plus important, selon laquelle le corps est considéré comme subordonné à une âme ou à un esprit.³ En bref, il essaie de mettre en harmonie le corps et la pensée en décrivant un monde où l'agencement des lignes, des formes et des couleurs exprime l'être profond des personnages: «Qui l'eut vu, les bras croisés, le front soucieux, l'œil âpre l'aurait cru préoccupé de sentiments sombres, haineux, de réflexions qui se contrarient, de projets sinistres»⁴. La présentation du héros à travers un portrait riche en signes réussit à établir un équilibre entre la suggestion d'une fatalité interne contenue dans la physionomie et la préservation du mystère des êtres. Herrera essaie de convaincre Esther que l'amour s'exprime par le dévouement. Balzac souligne le regard du héros qui ne dévoile rien sur lui-même; le mystère autour de lui est illustré par une métaphore.

Aucun regard n'aurait pu lire ce qui se passait alors en cet homme; mais pour les plus hardis il y aurait eu plus à frémir qu'à espérer à l'aspect de ses yeux, jadis clairs et jaunes comme ceux des tigres, et sur lesquels les austérités et les privations avaient mis un

¹ Michel, A., *Balzac et la rhétorique; Modernité et tradition* dans *L'année balzacienne*, Paris, 1988, pp. 245-269, p. 245.

² Balzac, H., *I.P.*, p. 619.

³ Twine, R., *Physiognomy, phrenology and the temporality of the body* dans *Body and Society*, Vol. 8, Goldsmiths, University of London, 2002, pp. 68-88, p. 73.

⁴ Balzac, H., *S.M.C.*, p. 73.

voile semblable à celui qui se trouve sur les horizons au milieu de la canicule.¹

La couleur jaune reflète la violence de sa passion et exprime l'ampleur de sa force. L'auteur, fidèle à la tradition du Moyen Âge selon laquelle le jaune s'associait au diable, «dote assez systématiquement ses personnages maléfiques, ou promis à un destin malheureux, d'une couleur d'yeux verte, jaune ou orange»². Le voile évoque le mystère qui se trouve en contradiction avec sa capacité de lire dans l'âme d'autrui. Ce réseau métaphorique se sert de l'animal comme symbole allégorique de la passion humaine. En vue d'illustrer ses personnages, Balzac donne à leur difformité des proportions effrayantes en empruntant des mots à l'univers de la machine. Il vise à montrer que la passion constitue une force désorganisatrice qui provoque la déformation des caractéristiques physiques.

Une gravité tout espagnole, des plis profonds que les mille cicatrices d'une horrible petite vérole rendaient hideux et semblable à des ornières déchirées, sillonnaient sa figure olivâtre et cuite par le soleil.³

Par ailleurs, le narrateur nous transmet la réaction du héros à travers la description d'un phénomène naturel. «Ce mot produisit chez Vautrin l'effet de la foudre; il pâlit et chancela, son regard magnétique tomba comme un rayon de soleil sur Mlle Michonneau.»⁴ En effet, il puise un exemple dans la sculpture pour évoquer la dépression de Vautrin après avoir appris la mort de Lucien: «Il ressemblait à une des ces figures de pierre agenouillées pour l'éternité sur les tombeaux du Moyen Âge par le génie des tailleurs d'images.»⁵ Cette image reflète le chagrin humain que l'immobilité de la statue amplifie et évoque ainsi la profonde douleur de Collin, incapable de crier ou de pleurer. Certes, il s'agit d'une référence culturelle qui suscite la pitié du lecteur vis-à-vis du héros souffrant et vaincu.

¹ *Ibidem*, p. 79.

² Vanoncini, A., *Balzac et les couleurs dans L'année balzacienne*, no 5, Paris, 2004, pp. 355-366, p. 359.

³ Balzac, H., *S.M.C.*, 79.

⁴ Balzac, H., *P.G.*, p. 184.

⁵ Balzac, H., *S.M.C.*, p. 501.

Conclusion

L'étude de la passion de la puissance incarnée par Vautrin nous a révélé plusieurs dimensions sociales et politiques de la période postrévolutionnaire en France. Balzac nous peint toute une société bourgeoise arriviste qui poursuit la spéculation et l'ascension sociale à tout prix. Les relations du héros tissées avec ses complices ou ses victimes définissent clairement le cadre dans lequel agissent les êtres exceptionnels qui désirent dominer autrui en vue d'assouvir leur passion innée. Si cette passion, considérée comme légitime dans la *Comédie Humaine*, constitue une nécessité et une fatalité inéluctables, elle ne réussit à trouver un espace d'action que pour une période de temps limitée. Dans la lutte contre la société, les stratégies développées par Vautrin pour la réalisation de sa passion exercent une influence décisive sur la personnalité de ses protégés ou bien de ses adversaires. La rhétorique du corps, à travers le discours argumenté, les gestes violents et le regard magnétique du héros, sert à faire progresser l'intrigue du drame en prenant soin de renforcer l'intérêt du narrataire pour le dénouement du récit. De même, la riche poésie et la mise en scène spectaculaire de diverses expressions de la passion suscitent souvent la sympathie des lecteurs à l'égard des personnages balzaciens et surtout vis-à-vis de Vautrin passionné. D'ailleurs, la passion, dont les conséquences sont destructrices, ne peut pas échapper à sa punition. En somme, loin d'être coupables, les passionnés balzaciens aspirent à l'accomplissement de leurs projets dans une humanité qui favorise leur expansion de soi. Faute de principes explicatifs, Balzac s'efface pour laisser seul son lecteur en quête de sens dans une société qui empêche parfois l'achèvement de l'être humain et provoque même son anéantissement.

Bibliographie

- Balzac, H., *Le Père Goriot*, G.F. Flammarion, Paris, 1966
Balzac, H., *Illusions Perdues*, Gallimard, Paris, 1972
Balzac, H., *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, G.F. Flammarion, Paris, 1968.
Barbérès, P., *Le Père Goriot de Balzac*, Larousse, Paris, 1972
Barbérès, P., *Le monde de Balzac*, Arthaud, Paris, 1973
Baron, A.M., *Balzac cinéaste*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990
Bertolini, M., *Monsters and Social Deformations in Balzac's Work: Sarrasine's Case Study*, www.academia.edu, pp. 1-18

- Césari, P., *Étude Critique des passions dans l'œuvre de Balzac*, les Presses Modernes, Paris, 1938
- Diaz, J.L., *Portrait de Balzac en écrivain romantique. Le balzac de Davin (1834-1835)* dans *L'année balzacienne*, no 1, Paris, 2000, pp. 7-23
- Ebguy, J.D., *Description d'une (dé)composition de quelques modalités de la construction balzacienne des personnages* dans *Balzac et la crise des identités*, sous la direction d'E. Cullmann, J.L. Diaz, B. Lyon-Caen, Groupe International de Recherches Balzaciennes, Collection Balzac, Paris, 2005, pp. 25-40
- Ferguson, M.B., *La volonté dans la Comédie humaine de Balzac*, G. Courville, Paris, 1935
- Guichardet, J., *Le Père Goriot de Balzac*, Gallimard, Paris, 1993
- Guyon, L.P., *In Vidocq's footsteps* dans *Journal of European Studies*, Vol. 33, no 2, 2003, pp. 145-160
- Labouret, M., *À propos des personnages reparaissants, Constitution du personnage et «sens de la mémoire»* dans *L'année balzacienne*, no 6, PUF, Paris, 2005/1, pp. 125-142
- Lotte, F., *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la «Comédie Humaine»*, José Corti, Paris, 1952
- Massonnaud, D., *«L'œil qui parlerait». Balzac et les paradoxes d'un auteur clinicien en régime réaliste* dans *Recherches de Travaux*, no 64, OpenEdition Journals, 2004, pp. 55-64
- Michel, A., *Balzac et la rhétorique; Modernité et tradition* dans *L'année balzacienne*, Paris, 1988, pp. 245-269
- Preson Dargan, E., *Studies in Balzac III. His general method* dans *Modern Philology*, Vol. XVIII, no 3, Chicago University Press, 1919, pp. 113-124, p. 118
- Richard, J.P., *Balzac: De la force à la forme* dans *Poétique*, no 1, Seuil, Paris, 1970
- Twine, R., *Physiognomy, phrenology and the temporality of the body* dans *Body and Society*, Vol. 8, Goldsmiths, University of London, 2002, pp. 68-88
- Vanoncini, A., *Balzac et les couleurs* dans *L'année balzacienne*, no 5, Paris, 2004, pp. 355-366

**LA CONFLUENCE DES ARTS : ETUDE GENETIQUE
D'HERODIAS DE FLAUBERT**

**THE CONFLUENCE OF THE ARTS: GENETIC STUDY OF
HERODIAS DE FLAUBERT**

**LA CONFLUENZA DELLE ARTI: STUDIO GENETICO DI
ERODIADE DI FLAUBERT**

Moulay Youssef SOUSSOU¹

Résumé

Cet article étudie comment Flaubert substitue à un texte religieux très connu un autre texte dans lequel non seulement il réécrit les savoirs livresques mais crée également une confluence entre les arts. Nous proposons de suivre l'évolution de cette réécriture dans les brouillons d'Hérodiade. Nous nous interrogeons sur les motivations esthétiques de l'auteur et sur la manière avec laquelle il représente la dimension picturale, sculpturale, chorégraphiques et musicale dans son conte. Comment le style de Flaubert parvient-il à taire tous ses langages en développant une écriture synesthésique et une poétique du silence? C'est en employant l'approche génétique munie d'une poétique de l'intertextualité que nous essayons de mener une archéologie des arts dans le troisième conte de Flaubert l'un des textes les plus illisibles et les plus étranges de toute la littérature française.

Mots-clés : Flaubert, Hérodiade, génétique, Religion, Musée, synesthésie, réécriture

Abstract

This article examines how Flaubert substitutes for a well-known religious text another text in which he not only rewrites bookish knowledge but also creates a confluence between the arts. We propose to follow the evolution of this rewriting in the drafts of Herodias. We wonder about the author's aesthetic motives and how he represents the pictorial, sculptural, choreographic and musical dimension in his story. How does Flaubert's style manage to silence all his languages by developing a synesthetic writing and a poetics of silence? It is by employing the genetic approach endowed with a poetics of intertextuality that we try to lead an

¹ mys.soussou@gmail.com. Université Chouaib Doukkali, Maroc. Laboratoire Laboratoire d'Études et de Recherches sur l'Interculturel (LERIC/URAC 57).

archeology of the arts in Flaubert's third tale, one of the most illegible and strangest texts of all French literature.

Keywords: Flaubert, Herodias, genetics, Religion, Museum, synesthesia, rewriting

Riassunto

*Questo articolo esamina come Flaubert sostituisca un noto testo religioso con un altro testo in cui non solo riscrive la conoscenza libresca, ma crea anche una confluenza tra le arti. Proponiamo di seguire l'evoluzione di questa riscrittura nelle bozze di *Erodiade*. Ci chiediamo quali siano i motivi estetici dell'autore e come rappresenti la dimensione pittorica, scultorea, coreografica e musicale della sua storia. In che modo lo stile di Flaubert riesce a mettere a tacere tutte le sue lingue sviluppando una scrittura sinestetica e una poetica del silenzio? È utilizzando l'approccio genetico dotato di una poetica di intertestualità che cerchiamo di condurre un'archeologia delle arti nel terzo racconto di Flaubert, uno dei testi più illeggibili e più strani di tutta la letteratura francese. .*

Parole chiave: Flaubert, Erodiade, genetica, religione, museo, sinestesia, riscrittura

Introduction

Cet article a pour but de montrer comment Gustave Flaubert transforme le savoir artistique (pictural, sculptural, chorégraphique) et le savoir livresque religieux, politique, historique, littéraire) en Écriture fictionnelle. C'est grâce à la critique génétique munie d'une poétique de l'intertextualité que nous procédons à une sorte d'archéologie des savoirs.

La fiction littéraire que nous avons choisie pour montrer la valeur intertextuelle de l'acte d'écrire est *Hérodias* de Flaubert, dernier texte achevé et publié du vivant de l'auteur.

Le choix du texte répond à quatre motivations interdépendantes et inter-reliées :

1. Motivation esthétique et stylistique : selon Pierre Marc de Biasi le grand spécialiste de Flaubert, *Hérodias* est le testament esthétique de Flaubert, Le style est tellement travaillé que l'auteur use de brouillons, ce qui crée à côté de la richesse stylistique une richesse génétique.
2. Motivation génétique : les manuscrits des *Trois contes* (conservés dans la BNF Département des manuscrits) ²

² La BNF (Bibliothèque Nationale de France) conserve 30000 pages de brouillons et de notes documentaires de Flaubert.

constituent plus de neuf cents folios dont un grand nombre est réservé à la documentation, ce qui confère à ce texte une richesse supplémentaire, intertextuelle et hypertextuelle.

3. Motivation intertextuelle : rien que pour écrire trente trois pages seulement, il a fallu pour Flaubert la consultation d'une centaine d'ouvrages. Ecrire plusieurs textes l'un sur l'autre provoque un résultat étrange : un texte tellement illisible.
4. L'illisibilité du texte : c'est un texte qui échappe à la lecture et à la compréhension, ce qui rend ce conte l'un des textes les plus étranges et les plus insaisissables de toute la littérature française. Cette illisibilité vient du caractère intertextuel de ce conte qui demeure difficilement compréhensible³.

Cependant, cette écriture fictionnelle dont la genèse découle d'une immense érudition livresque nous laisse soulever deux questions importantes: où est l'effort créatif et la part imaginative dans cette pratique dont l'objet est l'imprimé, Autrement-dit, où réside la valeur ajoutée de l'écriture et de la création si ce n'est que recopier ce qui a été déjà écrit ? qu'est-ce qui fait que ce texte est incompréhensible et d'où viennent son étrangeté et son illisibilité ?

La spécificité de notre travail réside dans l'application de l'approche génétique dont nous nous servons souvent pour réaliser nos recherches centrées principalement sur l'œuvre de Flaubert et particulièrement son style. L'approche génétique est l'approche la plus employée actuellement par les spécialistes de Flaubert. Cette approche étudie les œuvres littéraires à leur état initial et non à leur forme finale, c'est-à-dire elle propose de relire les textes littéraires en revenant sur les différentes étapes et sur les divers documents qui leur ont donné naissance, en commençant par les premiers scénarios, passant par les nombreux états rédactionnels et arrivant au manuscrit définitif.

C'est en s'appuyant sur une poétique de l'intertextualité que la génétique littéraire nous révèle comment un document suscite l'envie

³ « Hérodiade est illisible » écrit Gérard Genette, Francisque Sarcey, considère ce texte comme « trop fort pour lui », Jules le Maître le commente dans les termes suivants : « un effort excessif se fait sentir dans cette brièveté : les personnages et les actions ne sont pas assez expliqués, il y a trop de laconisme dans ce papillotage asiatique » (Cité in Genette, G.,1982, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, p.385.)

d'écrire et participe effectivement dans la genèse de l'œuvre. Pour Flaubert, tout reste à réécrire d'autant plus que l'acte d'écrire est au fond un acte intertextuel. Si un texte entretient un type de relation avec un autre, cela ne peut mieux être vu que dans les notes et les esquisses préparatoires. Lisant et prenant des notes jour et nuit sans arrêt dans un travail vertigineux, Flaubert procède de la même dynamique encyclopédique pour tous ces romans et prouve que derrière l'écrivain se cache le grand lecteur et l'érudit chercheur.

Le parchemin initial et l'inspiration artistique

Flaubert est parti d'un récit évangélique qui évoque la décapitation du prophète Jean-Baptiste (Iaokannan). Le récit est évoqué rapidement dans deux versets évangéliques : Mathieu 14 et Marc 6.

Le prophète Jean répudiait sans cesse le mariage incestueux du roi Hérode (tétrarque de la Galilée et qui règne sous la dépendance de l'empereur romain) avec Hérodiad qui n'est que l'ex-femme de son frère Philippe. Hérode ne veut pas tuer Jean car il craignait la foule, il se contente de l'emprisonner. Hérodiad n'était pas d'accord et espérait la mort de ce prophète. Comment il va faire ?

Il profite de l'anniversaire d'Hérode où a été invitée une grande assistance, de toutes les sensibilités politiques et religieuses de l'époque. En plein banquet, Hérodiad utilise sa fille Salomé (fille qu'elle a eu avec son ex-mari Philippe) qui entra dans la salle et dansa : elle plut aux convives avec sa danse sensuelle et cruelle. Voici donc ce qui va se passer :

Lorsqu' on célébra l'anniversaire de la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodiad dansa au milieu des convives, et plut à Hérode, de sorte qu'il promit avec un serment de lui donner ce qu'elle demanderait. A l'instigation de sa mère, elle dit : donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean-Baptiste. Le roi fut attristé ; mais à cause de ses serments et des convives, il demanda qu'on la lui donnât, et lui envoya décapiter Jean dans la prison. Sa tête fut apportée sur un plat et donnée à la jeune fille, qui la porta à sa mère. Les disciples de Jean vinrent prendre son corps, et l'ensevelirent. Et ils allèrent l'annoncer à Jésus. ⁴

⁴ *Évangile de Mathieu, La Sainte Bible*, traduction de Louis Segond, 1991, éditée par Trinitarian bible society, Londres, pp. 744-745.

Flaubert s'inspire également de l'œuvre picturale de Gustave Moreau et particulièrement de son tableau *L'Apparition* exposé en 1876 au Musée du Louvre. Le tableau représente Salomé en train de danser et la tête décapitée de Jean, une tête d'où sortait une lumière étincelante signifiant que la mort de ce prophète annonce la venue du christ, symbole de vérité et de prospérité. Cependant la source principale de l'inspiration de Flaubert est une représentation sculpturale de ce récit biblique qui se trouve au tympan du portail saint Jean de la cathédrale de Rouen. Cette sculpture qui remonte au XIII^e siècle met en scène Salomé dansant dans le festin d'Hérode, Jean emprisonné dans son cachot, le bourreau apportant sa tête sur un plat devant le regard des convives, Hérode qui se tenait entre Vitellius et son fils Aulus et dans la tribune, Hérodiade, l'actrice principale épiant perfidement le déroulement du spectacle.

Pendant son voyage en Orient Flaubert s'est inspiré de la danse des femmes et almées égyptiennes : comme Aziza et Ruchiuk-Hanem. Flaubert décrit dans son *Voyage en orient* la célèbre rencontre avec Ruchiuk-Hanem, la fameuse nuit marquée beaucoup moins par sa dimension érotique et charnelle que par sa valeur artistique et initiatrice.

Entre l'œuvre de jeunesse et l'œuvre de maturité de Flaubert, le voyage en orient se tient comme un passage salutaire, mais la donation salutaire de l'Orient à Flaubert fut Ruchiouk-Hanem, comme s'il n'avait eu besoin que de cette rencontre avec cette courtisane égyptienne pour que son écriture coulât abondamment. Flaubert a été un artiste prédisposé pour recevoir la révélation esthétique et la grande synthèse. La danse de cette femme fabuleuse a excité ses idées esthétiques, a transformé son éthique d'écriture de telle sorte qu'il ne souciera plus tard qu'à rénover le langage en le dénonçant.

En effet, le voyage en Égypte a eu un impact décisif sur Flaubert dans son passage de la jeunesse à la maturité, de l'Orient rêvé à l'orient vu, de l'illusion à la désillusion. L'éthique de l'art pur flaubertien a été puisée dans une confluence interculturelle trouvée au bord du Nil et autour des Pyramides, et particulièrement dans cette rencontre chaotique avec l'armée égyptienne. Philippe Sollers écrit dans un article publié dans *Le Monde* que la République doit rendre

hommage à cette femme et la célébrer par un obélisque ou une plaque : « à Ruchiouk Hanem, la littérature universelle reconnaissante »⁵.

Le savoir livresque : la Bibliothèque d'Hérodiad

Comme nous le remarquons, le récit initial est très simple, mais Flaubert recourt à plusieurs ouvrages historiques pour savoir ce qui s'est passé exactement à cette époque cruciale de l'histoire des religions, étape intermédiaire entre l'ancien et le nouveau testament. Pourquoi Hérode ne voulait-il pas tuer Jean et préfère le garder ? pourquoi Hérodiad le détestait-elle énormément (car le motif de la répudiation ne suffit pas) ?

Flaubert puise dans la littérature religieuse juive pour comprendre ce qui oppose les différentes sectes juives, pharisiens, saducéens, Esséniens et samaritains, pour étudier les tenants et les aboutissants de l'histoire du peuple d'Israël et des prophètes juifs. Il puise dans les ouvrages historiques pour comprendre la politique d'Hérode, les secrets de sa famille, pour saisir particulièrement comment deux rêves se contredisaient : d'une part le rêve patriotique d'Hérode se convenant à celui de Jean d'une part et d'autre part le rêve impérial d'Hérodiad s'aliénant avec l'empereur romain. Nous trouvons aussi dans les folios des traces d'ouvrages philosophique et mythologique, d'ouvrages sur les croyances orientales, les cultes phalliques et les rites orgiaques.

Hérodiad résulte d'une recherche encyclopédique monumentale et d'un soif livresque. Les brouillons nous mettent devant une immense Bibliothèque que Flaubert a consultée avant et pendant l'écriture d'un conte qui dérive des notes puisées dans des centaines d'ouvrages anciens et contemporains. Les lectures intervenant dans la genèse de ce récit ne se comptent plus. Matthieu Desportes⁶ a énuméré plus de quatre vingt cinq ouvrages dont les traces apparaissent dans les différents manuscrits de Flaubert, certains de ces ouvrages sont publiés dans des dizaines de volumes.

⁵ Sollers, P., *L'Egyptien de la famille*, Paris, *Le Monde* du 29.11.1991 (repris dans *La Guerre du Goût*, Gallimard, Paris, 1994.

⁶ Desportes, M., *Hérodiad ou comment faire un cinquième Evangile*, in *La Bibliothèque de Flaubert ; inventaires et critiques*, sous la direction de Yvan Leclerc, publications de l'université de Rouen, Rouen, 2001.

L'approche génétique nous permet de trouver les traces matérielles et concrètes des ouvrages consultés par cet écrivain à la phase de la documentation préliminaire et rédactionnelle. Les manuscrits d'*Hérodias* s'étendent du f° 514 au f° 759⁷. La plus grande partie de ces folios est consacrée aux notes de lectures documentaires. La critique génétique est certes demande un travail vertigineux, expiatoire et périlleux, mais son résultat est fructueux. Nous étions nous-mêmes contaminés par la méthode de travail de Flaubert, et nous étions obligés de consulter et de lire ce que Flaubert a consulté et lu.

Sur le texte initial, Flaubert écrit d'autres intertextes qui en tachant d'expliquer les motivations de cette histoire biblique, n'ont rien fait que l'assombrir. Le document n'explique pas le récit, il le trouble. Dans une réécriture livresque et historique vertigineuse, Flaubert se détache complètement des savoirs que véhiculent ces textes. Les savoirs se brassent dans une même scène qui est le texte d'*Hérodias*, c'est une rencontre critique : le savoir politique réproue le savoir religieux, le savoir historique réproue le savoir politique.

L'originalité et l'illisibilité d'*Hérodias*

Où réside l'originalité d'*Hérodias* ? D'où vient son illisibilité ?

La méthode génétique nous a permis d'établir l'archéologie des savoirs dans les manuscrits afin de montrer comment Flaubert transforme le savoir en Écriture, comment il réécrit le savoir livresque en confluant les langages les uns avec les autres. Dans sa *Leçon*, Roland Barthes explique :

*Parce qu'elle (la littérature) met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engrène le savoir dans le rouage de la réflexibilité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est pas épistémologique, mais dramatique.*⁸

Au lieu d'utiliser les langages (religieux, politique, social, scientifique, littéraire, etc.) qui véhiculent non seulement le savoir

⁷ Enregistré sous la cote suivante : BNF-manuscrits occ-n.a.f 23 663-2- Gustave Flaubert-trois contes *Hérodias*.

⁸ Barthes, R., *Leçon*, Le Seuil, Paris, 1978, p. 19.

mais également abritent le pouvoir, Flaubert les dramatise de telle façon que langage, savoir et pouvoir se trouvent dans une situation critique où ils ne cessent de s'interroger infiniment. Dans *Hérodiad*, le religieux perd sa persévérance et le politico-historique sa rationalité. Flaubert emploie quatre principaux procédés :

- a. **Le procédé de la liaison et de la déliaison** : Dans les premières ébauches Flaubert prend soin de préparer les épisodes, mais au cours des rédactions et arrivant aux dernières mises au net, il procède par abolition des liaisons trop explicites tout en creusant dans le fil de sa prose des trous et des blancs. Flaubert établit les effacements dans tous les passages de son texte, fait taire les explications (la poétique du silence).
- b. **La conversion du discours** : Flaubert emploie un autre procédé pour obscurcir le récit, à savoir la conversion des discours. Des scénarios aux brouillons, les protestations d'Hérode (contre Jean qui a changé sa politique envers lui) seront reprises comme des récriminations prononcées par Hérodiad contre Jean, sauf que dans le texte définitif ce sont les motifs religieux (inceste, répudiation, nation juive) qui domine la parole d'Hérodiad alors que dans les premiers scénarios c'est la politique (projet patriotique de Jean) qui résonne dans la parole d'Hérode.
- c. **La falsification des faits historiques** : Pour que l'histoire soit plus condensée et les événements plus ramassés, Flaubert recourt au procédé de falsification : Des événements qui ne se sont passés réellement que plusieurs années après la mort de Jean-Baptiste (la conquête d'Arrêtas et l'appel d'Hérode aux romains pour se défendre contre cet émir Arabe, l'emprisonnement d'Agrippa, etc.) sont évoqués dans *Hérodiad* comme s'ils étaient passés à une date contemporaine ou antérieure à cette nuit de la décapitation (*28 ou 29 ap. J.C.*). C'est une manière de réécrire l'histoire qui donne au conte une portée significative et une détermination tragique.
- d. **Le problème du langage et de la traduction** : La multiplicité des croyances, des coutumes, des sectes et des langues à l'époque romaine ne serait-ce pas une révélation du monde babylonien dans sa cacophonie linguistique ? Si *Hérodiad* reste

un texte insaisissable, c'est car le sujet de cette révélation est l'incompréhensibilité même, si Hérode avait compris la parole de Jean, il ne l'aurait jamais détenu. Dans le festin, les convives s'injuriaient dans un dialogue de sourds où personne ne comprenait l'autre.

Avec la documentation abondante consacrée à *Hérodias* Flaubert ne cherche plus l'exactitude de la fiction par rapport au modèle réel, mais plutôt il fusionne les savoirs pour produire une création poétique nouvelle et originale. Flaubert crée un mirage en brouillant les récits livresques de telle manière que c'est la « Bibliothèque » qui se substitue au référent biblique, politique ou historique.

Entre le récit fictionnel et le récit réel il n'y a aucune relation référentielle. Le conte de Flaubert est la représentation d'un rêve érudit et dont la réalité est purement livresque et verbale. Du savoir à la fiction, l'Écriture détourne la « Bibliothèque » de sa fonction traditionnelle en confluant les différentes manières de voir, en inventant une œuvre intertextuelle et indécidable.

De son premier écrit de jeunesse jusqu'à sa dernière œuvre de maturité, Flaubert a toujours expérimenté diverses manières d'écriture. Rien que dans *Trois contes*, il transforme différemment trois légendes, une légende moderne (*Un cœur simple*), une légende médiévale (*La légende de saint Julien l'Hospitalier*) et enfin une légende antique (*Hérodias*). En lisant le recueil, nous remontons inversement le Temps et nous assistons à une écriture de plus en plus difficile. Dans *Hérodias*, La part fictionnelle est à son "degré zéro de l'écriture", c'est-à-dire que ce conte ne doit rien à l'imagination de l'auteur qui tâche de s'effacer le plus possible.

La transformation du savoir livresque en Écriture fictionnelle est *l'expédient verbal* qu'emploie Flaubert pour se tirer de cet embarras : Comment écrire ce qui a été excessivement écrit? Comment écrire un récit devenu une des oubliettes de l'Histoire mais combien présent dans les livres et dans les arts. Flaubert ne peut rien inventer, tout est dans le texte initial (la Bible) et toutes les explications sont dans les documents historiques. L'originalité de Flaubert réside dans la manière avec laquelle il détruit les intertextes et se distancie du déjà-écrit et du déjà-dit.

Conclusion

L'Écriture ne provient plus d'une muse qui insuffle à l'artiste l'objet et les moyens de sa créativité, mais plutôt d'un travail érudit et livresque. La création sort de la Bibliothèque. Michel Foucauld écrit :

Elle n'est pas seulement un livre que Flaubert a rêvé d'écrire ; elle est le rêve des autres livres, tous les autres livres, rêvants, rêvés, repris, fragmentés, déplacés, combinés mais à distance par le songe, mais par lui aussi rapprochés jusqu'à la satisfaction imaginaire du désir⁹

Michel Foucault cite l'exemple de *La Tentation de sainte Antoine* pour montrer que l'Écriture ne vient pas des songes mais des savoirs érudits et des connaissances livresques. « Pour rêver, confirme-t-il, il ne faut pas fermer les yeux, mais il faut lire. »¹⁰ Un livre existe en rapport avec d'autres livres, mais dans chaque livre se joue la fiction des autres livres. Chaque ouvrage est le lieu où se déploie le rêve à l'écriture d'un autre livre. Foucault essaye de nous prouver que le XIX^e siècle qui est l'Age de l'imagination et du fantasme n'est pas dû au sommeil de la raison mais à la recherche éveillée et à l'érudition livresque.

Pour terminer, voici comment Flaubert définit dans une lettre à Louise Collet, le travail de l'écrivain et son métier de lecteur : « Par combien d'études il faut passer pour se dégager des livres ! et qu'il en faut lire ! Il faut boire des océans et les repisser¹¹ ». Tout reste à écrire ou plutôt à « *désécrire* », et comme le langage est là, le chemin de la littérature demeure sans fin.

Corpus

Flaubert, G., *Trois contes*, GF Flammarion, Présentation de P.M De Biasi, Paris, 2009

Correspondance II (juillet 1851-décembre 1853), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1980

⁹ Foucault, M., *La Bibliothèque fantastique*, in *Travail de Flaubert*, édition du Seuil, Paris, 1983, p. 109.

¹⁰ *Ibidem*, p. 105.

¹¹ Bruneau, J., *Gustave Flaubert Correspondance II*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1980, p.86. (Lettre de Flaubert à Louise Collet du 8 mai 1852).

Correspondance IV (janvier 1869-décembre 1875), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

Bibliographie

- Biasi, P.M. de, *Carnets de travail de Flaubert*, Paris, Balland, 1988
- Barthes, R., *Leçon*, Le Seuil, Paris, 1978
- Genette, G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, collection « Essais », Édition du Seuil, Paris, 1982
- La Sainte Bible*, traduction de Louis Segond, éditée par Trinitarian bible society, Londres, 1991
- Foucault, M., *La bibliothèque fantastique* in *Travail de Flaubert (ouvrage collectif)*, Coll. « essais » édition du Seuil, Paris, 1983
- Ogane, A., *La genèse de la danse de Salomé*, Keio University Press, 2006
- Séginger, Gisèle, *L'écriture du politique dans Hérodiade*, in *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n°18, 2006

Annexe : Le contenu des folios d'*Hérodiad*

Numéros des folios	Le contenu des folios
514-536	Manuscrit de travail incomplet
537-653	Brouillons foliotés par l'auteur
538-551	Chapitre I
552-615	Chapitre II
616-656	Chapitre III
657-701	Notes de lecture documentaire
658	Mémoire sur les Nabatéens de Etienne-Marc Quatremère;
659	The Land of Moab de Henry-Baker Tristram,
660-661	Machaerous d'Auguste Parent
662	Jérusalem
663-664	Essai sur l'histoire et la géographie de la de Joseph
665	Derenbourg Palestine
666	Rome et la Judée au temps de la chute de de Champagny,
667-668	Néron
669	l'histoire biblique
670	« Romains »
671-674	Tibère et Vitellius de Suétone sur Auguste,
675-676	« Mœurs romano-orientales »
677	la Guerre des Juifs de Flavius Josèphe,
678	« Parthes »
679	« Arabes »
680	« Religions orientales et romaines »
681	la magie
682	« Doctrines religieuses des juifs »
683-684	« St Jean Baptiste »
685-686	« Jean Baptiste/évangiles »
687	« Juifs »
688	« Prophètes »
689-690	« Psaumes »
691	histoire biblique
692	« Apocryphes »
693	« la guerre Juifs » de Flavius Josephe
694	« Festins »
685	, Dictionary of the Bible de Smith
696-697	« Machabées »
698	, Histoire d'Hérode de Félicien de Saulcy
699	Administration militaire et religieuse
700	« Paysages, notes de voyage »
701	« Festin »
	« Personnages »

701-739	Plans et scénarios
702	Personnages
703	Festin
704	Résumé en trois parties
705	Machaerous
706	Sens du mot Messie
707	Messie
740-750	Scénarios développés et notes
740-744	Festin
741-743	Notes extraites de Saulcy et de Renan
747	Saint-Jean
756	Histoire biblique

**GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: DE LA
REECRITURE A LA CELEBRITE**

**GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: FROM
REWRITING TO CELEBRITY**

**GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: DE LA
REESCRITURA A LA CELEBRIDAD**

Guilio Merlain VOKENG NGNINTEDEM¹²

Résumé

Gabriel García Márquez est un écrivain colombien mort le 17 avril 2014 à Mexico. Considéré comme l'un des auteurs les plus significatifs et l'un des meilleurs en langue espagnole, il obtient en 1982 le Prix Nobel de littérature. L'auteur de Cent ans de solitude a influencé plusieurs écrivains à l'instar du Congolais Sony Labou Tansi dont les écrits s'inspirent directement, pourrait-on dire, des romans de ce célèbre écrivain colombien de tous les temps. De ce fait, on peut subodorer que Gabriel García Márquez se trouve aux croisements des résistances idéologiques et esthétiques qui font de ce dernier un modèle scripturaire. Cet article vise à montrer que ses œuvres lui ont valu une reconnaissance mondiale. Nous arrivons à la conclusion que Gabriel García Márquez est la tête de proue des Lettres latino-américaines.

Mots-clés : Célébrité, Gabriel García Márquez, Influence, Réécriture, Sony Labou Tansi.

Abstract

Gabriel García Márquez is a Colombian writer who died on April 17, 2014 in Mexico City. Considered one of the most significant authors and one of the best in the Spanish language, in 1982 he won the Nobel Prize for Literature. The author of One hundred years of solitude has influenced several writers like the Congolese Sony Labou Tansi whose writings are directly inspired, one could say, by the novels of the famous Colombian writer of all time. As a result, Gabriel García Márquez is likely to find himself at the crossroads of the ideological and aesthetic resistances that make him a scriptural model. This article aims to show that his works have earned him worldwide recognition. We come to the conclusion

¹² gvokeng@yahoo.fr, Université de Maroua/Ecole Normale Supérieure, Cameroun.

that Gabriel García Márquez is the head of Latin American Letters.

Keywords : Celebrity, Gabriel García Márquez, Influence, Rewriting, Sony Labou Tansi.

Resumen

Gabriel García Márquez es un escritor colombiano que murió el 17 de abril de 2014 en la Ciudad de México. Considerado uno de los autores más importantes y uno de los mejores en español, en 1982 ganó el Premio Nobel de Literatura. El autor de Cien años de soledad ha influido en varios escritores como el congoleño Sony Labou Tansi, cuyos escritos están directamente inspirados, se podría decir, novelas de este famoso escritor colombiano de todos los tiempos. Como resultado, es probable que Gabriel García Márquez se encuentre en la encrucijada de las resistencias ideológicas y estéticas que lo convierten en un modelo bíblico. Este artículo tiene como objetivo mostrar que sus obras le han valido el reconocimiento mundial. Llegamos a la conclusión de que Gabriel García Márquez es el jefe de las letras latinoamericanas.

Palabras clave: Celebridad, Gabriel García Márquez, Influencia, reescritura, Sony Labou Tansi.

*Le vrai García Márquez disparut à jamais sous le poids de la célébrité.
(Gerald Martin)*

Le 6 mars 2014, jour de son 87^e anniversaire, rien ne signalait que Gabriel García Márquez sentait l'aile de la mort et qu'un mois et demi plus tard, le 17 avril 2014 à Mexico, il partirait vers le pays des ombres ancestrales. Figure littéraire considérable du XX^e siècle, romancier, nouvelliste, journaliste mais aussi propagandiste politique, le Prix Nobel¹ de Littérature lui est décerné en 1982 en hommage à « [...] his novels and short stories, in which the fantastic and the realistic are combined in a richly composed world of imagination, reflecting a continent's life and conflicts »². Gabriel García Márquez, surnommé

¹ Après avoir reçu ce prix prestigieux, García Márquez a déclaré à un correspondant : « J'ai l'impression qu'en m'attribuant le prix, ils ont tenu compte de la littérature du sous-continent américain et, que ce faisant, ils cherchaient à récompenser toute la littérature de cette région. »

² MLA style: *The Nobel Prize in Literature 1982*. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2013. Web. 22 Apr 2014. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/ [« ses romans et ses nouvelles où s'allient le fantastique et le réel dans la riche complexité d'un univers poétique reflétant la vie et les conflits du continent »].

affectueusement "Gabo" en Amérique latine, est en effet l'un des maîtres du « réalisme magique », avec les Mexicains Carlos Fuentes et Juan Rulfo, les Argentins Adolfo Bioy Casares et Julio Cortázar, le Bolivien Jaime Sáenz. La caractéristique essentielle des œuvres littéraires considérées comme pouvant appartenir au genre du réalisme magique, est précisément le surgissement des formes du magique, du surnaturel, de l'irrationnel dans des situations se rattachant à un cadre historique, géographique et culturel réaliste. Selon une légende familiale, la naissance même de l'écrivain aurait relevé de ce magique qui constituera un des thèmes essentiels de son œuvre ; il serait né, son cordon ombilical¹ enroulé autour du cou. Nous reproduisons ici une partie d'un dialogue entre García Márquez et Plinio Apuleyo Mendoza, évoquant la notion de « réalisme magique »:

Plinio Apuleyo Mendoza: Ta façon de traiter la réalité dans tes livres [...] a été appelée "réalisme magique". J'ai l'impression que tes lecteurs européens voient généralement la magie dans les histoires que tu racontes, mais ne perçoivent pas la réalité qui est derrière.

Gabriel García Márquez: C'est sans doute parce que leur rationalisme les empêche de voir que la réalité ne se limite pas au prix des tomates et des œufs.

Le journaliste García Márquez est indissociable de l'écrivain. De l'avis de Gene H. Bell-Villada, « grâce à ses expériences dans le domaine du journalisme, García Márquez est, de tous les grands auteurs vivants, celui qui est le plus proche de la réalité de tous les jours ». Cette fonction d'observateur se retrouvera dans ses écrits. Ses romans comme ses nouvelles dépeignent les superstitions, la violence et les inégalités de l'Amérique latine. Et bien que ses livres se vendent aussi bien que la Bible, García Márquez a toujours refusé d'utiliser son œuvre comme une plate-forme de propagande politique. Fidèle à ses idées révolutionnaires, Gabriel García Márquez s'invite dans le

¹ Dans l'anthropologie culturelle africaine, naître avec le cordon ombilical autour du cou est un signe poignant qui annonce des enfants particulièrement doués. N'est-ce pas le même destin qui a suivi Gabriel García Márquez tout au long de sa vie ?

débat politique. Il décide de se laisser pousser la barbe tant que Pinochet reste au pouvoir, claque la bise à François Mitterrand, tout en demeurant un passionné et farouche défenseur du régime castriste. Dans ces conditions et pour reprendre les mots de René Pomeau dans sa préface à *Les Lettres philosophiques* de Voltaire, García Márquez « s'affirme un type d'homme nouveau : libre en ses pensées comme en ses actions, ne craignant rien en ce monde ni dans l'autre »¹. Il aura l'idée de laisser la politique pure hors de ses écrits, comme en témoignent les romans truffés de violence et d'ironie, marqués par les thèmes de la guerre, de la mort, de l'amour et de la solitude. Pour lui, « le devoir de l'auteur révolutionnaire est de bien écrire, et le roman idéal est celui qui touche son lecteur à la fois par ses aspects politiques et sociaux, mais en même temps, par sa capacité à rendre la réalité le plus fidèlement possible et à en exposer tous ses aspects »².

Toutefois, ce sont surtout les romans tels que *Cent ans de solitude* (1969), *L'automne du patriarche* (1975), *Chronique d'une mort annoncée* (1981) et *L'amour aux temps du choléra* (1985) qui lui ont valu la reconnaissance ou « le capital symbolique », pour parler comme Pierre Bourdieu, de la part de la critique littéraire. Toutes ces œuvres sont saluées par la critique. Ces romans lui apportent la célébrité du public, des médias et de ses pairs. C'est surtout avec son roman *Cent ans de solitude* que l'écrivain colombien a gagné la renommée internationale. Vif, à l'emporte-pièce, mordant, le ton de *Cent ans de solitude* reconforte. On y respire, pour ainsi dire, l'optimisme du siècle des « Lumières ». En 1967, Mario Vargas Llosa définit *Cent ans de solitude* comme le « grand roman de chevalerie » d'Amérique latine. En 1971, dans son livre intitulé *García Márquez : Histoire d'un décideur*, il fait part de son admiration pour son aîné. De ce point de vue, Pablo Neruda estime que « *Cent ans de solitude* est le meilleur roman en langue espagnol écrit depuis Don Quichotte ». Dans le même ordre d'idées, en avril 1967, Germán Vargas avait déjà publié dans l'hebdomadaire *Encuentro liberal* un article qu'il a écrit sur *Cent ans de solitude*. Il y expliquait fort heureusement que ce roman est « un livre qui fera du bruit ». De la sorte, après Cervantès,

¹ Pomeau, R., *Préface à Les Lettres philosophiques*, Flammarion, Paris, 1734, p. 12.

² McMurray, G. R., 1987, p.16.

Gabriel García Márquez compte parmi les écrivains hispaniques majeurs du XX^e siècle. Figure emblématique du *boom* latino-américain en littérature, ses œuvres ont contraint certains théoriciens de la littérature colombienne à rompre avec la critique très conservatrice qui avait dominé la scène littéraire jusqu'au succès de *Cent ans de solitude*. C'est ainsi que dans la Revue littéraire *Hispania*, Robert Sims déclare :

García Márquez continue d'avoir une grande influence en Colombie, en Amérique latine et aux États-Unis. Des critiques sur les œuvres du prix Nobel 1982 ont été produites en masse et continuent de l'être. De plus, García Márquez a galvanisé la littérature colombienne en lui donnant un élan sans précédent. De fait, il est devenu une pierre de touche pour la littérature et la critique des Amériques, car son travail a conduit à des réactions d'attraction-répulsion parmi les critiques et les autres écrivains tandis que les lecteurs continuent de dévorer ses nouvelles productions. Il est indéniable que García Márquez a contribué à rajeunir, reformuler et remettre dans leur contexte concret la littérature et la critique en Colombie et dans le reste de l'Amérique Latine¹.

García Márquez est connu comme le symbole du *boom* littéraire hispano-américain aux côtés du Péruvien Mario Vargas Llosa et du Mexicain Carlos Fuentes. Il a *de facto* donné un nouveau souffle à la littérature latino-américaine en développant un style original, luxuriant, riche et accessible qui lui a valu une popularité mondiale. Dans cette perspective, Sony Labou Tansi, par exemple, reconnaît avoir été influencé par *cent ans de solitude* pour écrire son roman *La vie et demie*. Tout comme son devancier García Márquez en Colombie, le Congolais Sony Labou Tansi a occupé l'espace littéraire africain durant la décennie 80-90. Dès la publication de *La vie et demie*, la critique a vite remarqué un lien de parenté entre cette œuvre et celle de l'écrivain colombien Gabriel García Márquez, à savoir *Cent ans de solitude* et *L'automne du patriarche*. Dans ces conditions, Jean-Claude Rédjémé stipule que « [...] *La vie et demie* [...] laisse

¹ Sims, R., *The Creation of Myth in García Márquez Los funerales de la Mamá Grande*, in *Hispania*, Latin American Literary Review, vol. 13, no 61, 1994, p. 224.

transparente *Cent ans de solitude* et *L'Automne du patriarche*. De *Cent ans de solitude*, [...] Sony utilise la prose épique qui fait de *La vie et demie* au même titre que son modèle, un théâtre géant qui rappelle largement les fresques rabelaisiennes »¹. Aussi bien dans ses romans que dans ses pièces de théâtre, il est considéré comme l'écrivain le plus doué de sa génération. En sus, Florence Paravy reconnaît cette influence latino-américaine en ces termes :

Quant aux romans de Sony Labou Tansi, qui peuvent convoquer dans l'esprit du lecteur l'image de l'Amérique du Sud, ils sont encore beaucoup plus ambigus et l'espace diégétique devient ici véritablement indéfinissable. En effet, dans L'État honteux², Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez³, Les Yeux du volcan⁴, et Le Commencement des douleurs⁵, si l'espace romanesque est manifestement tropical, les anthroponymes et toponymes à sonorités hispaniques s'y mêlent à d'autres éléments – onomastiques ou culturels – qui renvoient aussi bien à l'Afrique qu'à l'Europe. L'usage de l'espagnol dans les toponymes est d'ailleurs bien souvent un trompe-l'œil, puisqu'il s'agit en fait de termes inventés, qui n'existent nullement en espagnol, comme « l'allée des Oreillidos » (L'État honteux), « la Plazia de la Poudra », la « Rouviera Verda » (Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez)⁶.

Bien que certains critiques à l'instar de Jean Michel Dévesa⁷ accusent Sony Labou Tansi d'avoir pillé *Cent ans de solitude*, il faut dire qu'il s'agit d'une certaine influence ou d'une influence certaine que Sony Labou Tansi n'a jamais cachée

¹ Rédjémé, J. C., *Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi*, dans *Synergies*, Afrique des Grands Lacs n°3 – 2014, p. 120.

² Tansi, S.L., *L'État honteux*, Paris, Seuil, Paris, 1981.

³ Tansi, S.L., *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Seuil, Paris, 1985.

⁴ Tansi, S.L., *Les Yeux du volcan*, Seuil, Paris, 1988.

⁵ Tansi, S.L., *Le Commencement des douleurs*, Seuil, Paris, 1995.

⁶ Paravy, F., « Écrivains africains en quête d'un tiers-monde », in *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense/ http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=87 (publié le 14-09-2011 et consulté le 20 avril 2017).

⁷ Dévesa, J. M., *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, L'Harmattan, Paris, 1996.

d'ailleurs. C'est dans cette perspective que Brunel et al. déclarent :

Les influences proprement dites peuvent être définies comme le mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre contribue à en faire naître une autre. [...] L'écrivain est susceptible de recevoir un « stimulus » créateur de l'admiration qu'il ressent pour un autre écrivain, mais plus encore du « sentiment de parenté profonde, ou mieux d'une intimité personnelle particulière, qu'il a avec un autre écrivain, probablement avec un écrivain mort. Ce sentiment peut l'envahir brusquement comme un coup de foudre ou après une longue fréquentation ; c'est certainement une crise ; et quand le jeune écrivain est pris de sa première passion de cette sorte, en quelques semaines, de simple agrégat de sentiments empruntés, il peut se métamorphoser en une personne¹.

En outre, *Chronique d'une mort annoncée* aurait influencé *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* dans la mesure où ces deux romans présentent des coïncidences troublantes². C'est dans cette logique que Florence Paravy estime que

le roman Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez est dès les premiers mots placé sous le signe de cette intertextualité : d'une part l'évidente proximité de ce titre avec le syntagme – associant titre et auteur – « Cent ans de solitude de García Márquez » ; d'autre part la ressemblance tout aussi évidente entre l'incipit de ce roman et celui de Chronique d'une mort annoncée³.

Ainsi, ce roman de l'écrivain congolais s'inspirerait directement de *Chronique d'une mort annoncée* de la virtuose de la plume colombienne. Dans ce sens, que l'on parle des thèmes récurrents, des procédés narratifs, du caractère complexe des récits, de la mise en scène burlesque du monde, toutes ces ressemblances

¹ Brunel, P., et al., *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Armand Colin, Paris, 1983, p. 53.

² Lire à ce sujet Yves-Abel Feze Nganguem, *Sony Labou Tansi ou la posture intellectuelle du refus*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime en Lettres modernes, Université de Lille 3, 2002.

³ Paravy, F., *Écrivains africains en quête d'un tiers monde, Écrivains africains en quête d'un tiers monde*, dans *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense (http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=87).

entre Sony et García Márquez nous permettent de retenir deux illustrations qui soulignent le fait que le roman *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* est dès l'entame placé dans l'esprit général de cette affinité toute aussi évidente entre le début de ce roman et celui de *Chronique d'une mort annoncée*. Qu'on en juge :

La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, [...], à cinq heures du matin, juste au moment où [...] Muezzin Ammano Yozua venait de crier l'appel à la prière, où le père Bona de la sacristie avait passé le bayou [...], nous entendîmes la terre crier du côté du lac ¹.

D'ailleurs, la correspondance de Sony Labou Tansi souligne qu'à l'époque où il écrit ce roman, il s'intéresse de près à l'œuvre de Gabriel García Márquez. À cet effet, dans une lettre du 6 février 1982, adressée à Françoise Ligier, il écrit : « Envoie-moi je t'en prie le dernier roman de García Márquez *Chronique d'une mort annoncée*. Maintenant qu'il a dit être un écrivain politique il m'intéresse. J'écris les 7[sic] solitudes de Lorsa Lopez sans doute à faire paraître en 83 »². On le voit bien, Sony Labou Tansi a mis en relief un certain nombre d'éléments qui ne peuvent être éclairés que par le modèle marquésien. Dans cette mouvance, Sewanou Dabla affirme :

Alors que G.G. Márquez retrace la création, l'apogée et la décadence du village de Macondo, le romancier congolais fournit la chronique tumultueuse de la Katamalanésie et tous deux développent leur récit autour de dynasties accablées d'obsession (les Buendia à Makondo, les guides et les Martial en Katamalanésie)³.

Bien plus, s'il est évident que la frontière n'est pas facile à établir entre intertextualité et plagiat, nous pouvons être d'accord avec Nicolas Machiavel qui précise si bien :

[...] *Comme les hommes marchent toujours sur les*

¹ Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Seuil, Paris, 1985.

² Lettre à Françoise Ligier, *SLT L'atelier de Sony Labou Tansi. I – Correspondance*, Édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, Revue Noire Éditions, Coll. « Soleil Littérature – Inédits », Paris, 2005, p. 255.

³ Dabla, S., cité par Rédjémé, J.C., *op.cit.*, p. 120.

*chemins frayés par d'autres et procèdent dans leurs actions par imitation, et qu'il n'est pas possible de se tenir tout à fait dans les voies d'autrui ni d'égaliser le génie de ceux que l'on imite, l'homme sage doit toujours s'engager dans les voies frayées par les grands hommes et imiter ceux qui ont été tout à fait excellents*¹.

Dans la même veine, García Márquez est l'auteur latino-américain le plus populaire en Russie grâce à *Cent ans de solitude* et *Des feuilles dans la bourrasque* (1955). Cependant, García Márquez affirme lui-même ne pas comprendre le succès qu'a particulièrement connu *Cent ans de solitude* :

La plupart des critiques ne réalisent pas qu'un roman comme Cent ans de solitude est un peu une blague, pleine de clins d'œil à mes proches ; et par conséquent, avec leur droit pré-établi à pontifier, ils prennent la responsabilité de décoder le livre et de se couvrir terriblement de ridicule.

En mars 2012, le président Russe Dmitri Medvedev lui a décerné l'Ordre de l'honneur pour « la contribution au renforcement de l'amitié entre les peuples de la Russie et de l'Amérique latine »². Qui plus est, la popularité des écrits de García Márquez l'a conduit à lier des amitiés avec certains dirigeants parmi lesquels l'ancien Président cubain Fidel Castro. Cette relation entre ces deux hommes apparaît dans une analyse au titre fort évocateur *Gabo et Fidel : portrait d'une amitié*. Dans une interview accordée à Claudia Dreifus, García Márquez déclare sans réserve que sa relation avec Fidel Castro est essentiellement axée sur la littérature : « La nôtre est une amitié intellectuelle. Peu de gens savent que Fidel est un homme cultivé. Quand nous sommes ensemble, nous parlons beaucoup de la littérature ».

En effet, Gabriel García Márquez a été un homme d'une très grande résistance. Il a traîné pendant quinze années un cancer. En fait, en 1999, un cancer lymphatique est constaté chez García Márquez. Contre toute attente, il est traité avec un succès inimaginable grâce à une chimiothérapie dans un hôpital de Los

¹ Machiavel, N., *L'art de la guerre*, Flammarion, Paris, 1992, p. 89.

² *El presidente ruso galardonado a Gabriel García Márquez con la orden de honor*, *El País*, 6 mars 2012.

Angeles. La découverte de sa maladie est pour lui l'élément déclencheur d'une prise de conscience. De ce fait, il entame résolument la rédaction de ses mémoires. Dans le journal colombien *El Tiempo*, il se confie en ces termes : « J'ai réduit mes contacts avec mes amis au minimum, ai suspendu ma ligne téléphonique et annulé mes voyages ou toutes autres sortes de participation à des événements. [...] et je me suis reclus pour écrire tous les jours sans interruption »¹. En 2000, le journal péruvien *La República* annonce sa mort imminente. Quelques jours plus tard, plusieurs autres journaux publient un texte présenté comme son poème d'adieu, « La Marioneta ». Mais Gabriel García Márquez refuse énergiquement la paternité du texte. Le texte s'avérerait avoir été rédigé par un ventriloque mexicain. Cependant, le destin est implacable. Après avoir été hospitalisé entre le 31 mars et le 8 avril 2014 à l'*Instituto Nacional de Ciencias Médicas y Nutrición* pour une pneumonie, Gabriel García Márquez meurt à son domicile de Mexico le 17 avril 2014 d'un cancer lymphatique contre lequel il se battait depuis 1999. Incinéré, c'est au Mexique, son Pays d'adoption, que des milliers d'admirateurs de Gabriel García Márquez sont venus lui rendre un dernier hommage devant ses cendres disposées sur une estrade du palais des Beaux-arts, en présence de la veuve du défunt. C'est précisément à cette occasion que le Président mexicain Enrique Peña Nieto a déclaré : « Si nous voulions personnifier l'Amérique latine par un symbole d'émotion, de générosité et de grandeur, Gabriel Garcia Marquez serait la figure idéale ». Le même recueillement a eu lieu en Colombie, son pays natal, et plus exactement dans la ville d'Aracataca qui a vu naître l'écrivain. Ainsi, à l'occasion du décès de Gabriel García Márquez, le président colombien Juan Manuel Santos a pu déclarer : « One Hundred Years of Solitude and sadness for the death of the greatest Colombian of all time »².

¹ *A Storyteller Tells His Own Story ; García Márquez, Fighting Cancer, Issues Memoirs* [archive], sur *The New York Times*, 9 octobre 2002 (consulté le 20 avril 2017).

² *Author Gabriel Garcia Marquez dies*. BBC. 17 April 2014. Retrieved 17 April 2014. [Cent ans de solitude et de tristesse pour la mort du plus grand Colombien de tous les temps.]

Auteur du célèbre roman *Cent ans de solitude*, Gabriel García Márquez qui est traduit dans presque toutes les langues, a vendu plus de 30 millions de livres dans le monde. Tête pensante de sa génération, pièce maîtresse du « réalisme magique », véritable icône dans son pays, l'écrivain colombien, qui s'est éteint le 17 avril 2014, est l'un des géants des Lettres latino-américaines. Il est, *in fine*, considéré comme le « patriarche des lettres colombiennes ».

Bibliographie

- Bell, M., *Gabriel García Márquez: Solitude and Solidarity*, Macmillan, 1993
- Bell-Villada, G.H., *Conversations with Gabriel García Márquez*, University Press of Mississippi, 2006
- Bell-Villada, G.H., *García Márquez: The Man and His Work*, University of North Carolina Press, 1990
- Bhalla, A., *García Márquez and Latin America*, Sterling Publishers Private Limited, New Delhi, 1987
- Bloom, H., *Gabriel García Márquez*, Chelsea House, New York, 2007
- Brunel, P., et al., *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Armand Colin, Paris, 1983
- Cebrian, J. L., *Retrato de Gabriel García Márquez*, Círculo de Lectores, Gutenberg, 1997
- Cobo Borda, J. G., *À la rencontre de García Márquez*, éditions Espace 34, Montpellier, 2000
- Dévesa, J. M., *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, L'Harmattan, Paris, 1996
- El País*, 6 mars 2012.
- Esteban A., et Panichelli, S., *Gabo Y Fidel: el paisaje de una amistad*, Espasa, 2004
- Fell, È. M., *Cent Ans de Solitude, livre de Gabriel García Márquez*, in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 août 2017. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cent-ans-de-solitude/>
- Feze Nganguem, Y. A., *Sony Labou Tansi ou la posture intellectuelle du refus*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime en Lettres modernes, Université de Lille 3, 2002
- García Márquez, G., *Cent ans de solitude*, trad. C. et C. Durand, Seuil, Paris, 1968
- García Márquez, G., *Des feuilles dans la bourrasque*, Grasset, Les Cahiers Rouges, Paris, 1955
- García Márquez, G., *L'Automne du patriarche*, trad. Claude Couffon, Grasset, Paris, 1975
- García Márquez, G., *Chronique d'une mort annoncée*, Grasset, Le livre de poche, Paris, 1981
- García Márquez, G., *L'Amour aux temps du choléra*, Trad. Annie Morvan, Le livre de poche, 1985

- Gonzales, N., *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez, 1986–1992*, Oxford, Greenwood Publishing Group, 1994
- Lettre à Ligier Françoise, *SLT L'atelier de Sony Labou Tansi. I – Correspondance*, Édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, Revue Noire Éditions, Coll. « Soleil Littérature – Inédits », Paris, 2005
- Machiavel, N., *L'art de la guerre*, Flammarion, Paris, 1992
- Martin, G., *Gabriel García Márquez: Une vie*, Grasset & Fasquelle, 2009
- Maurya, V., *Gabriel García Márquez*, in *Social Scientist*, vol. 11, 1983
- McMurray, G. R., *Critical Essays on Gabriel García Márquez*, G.K. Hall & Co., 1987
- Paravy, F., *Écrivains africains en quête d'un tiers-monde*, in *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense/ http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=87 (publié le 14-09-2011 et consulté le 20 avril 2017)
- Rédjémé, J. C., *Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi*, in *Synergies Afrique des Grands Lacs* n°3, 2014, p. 113-125
- Rubén, P., *Gabriel García Márquez: A Critical Companion*, Greenwood Publishing Group, 2001
- Sfeir de González, N., *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez: 1992-2002*, Greenwood Publishing Group, 2003.
- Simons, M., *A Talk With Gabriel García Márquez*, in *New York Times*, 5 décembre 1982
- Sims, R., *Review: Dominant, Residual, and Emergent: Revent Criticism on Colombian Literature and Gabriel Garcia Marquez*, in *Latin American Studies Association*, vol. 29, n° 2, 1994, pp. 223–234
- Sims, R., *The Creation of Myth in García Márquez Los funerales de la Mamá Grande*, in *Hispania*, Latin American Literary Review, vol. 13, n° 61, 1994
- Tansi, S.L., *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Seuil, Paris, 1985
- Tansi, S.L., *La vie et demie*, Seuil, Paris, 1979
- Stavans, I., *Gabo in Decline*, in *Transition*, Indiana University Press, n° 62, 1993, pp. 58-78
- Voltaire, *Les Lettres philosophiques*, Paris, Flammarion, 1734
- Williams, R. L., *Gabriel García Márquez*, Twayne Publishers, 1984
- Author Gabriel Garcia Marquez dies*. BBC. 17 April 2014. Retrieved 17 April 2014
- MLA style: *The Nobel Prize in Literature 1982*. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2013. Web. 22 Apr 2014. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/
- The New York Times*, 9 octobre 2002 (consulté le 20 avril 2017)

**LE FANTASTIQUE LITTÉRAIRE EN FRANCE ET EN
ROUMANIE. QUELQUES ASPECTS AU XIX^e SIÈCLE : UNE
RHÉTORIQUE DE LA (DÉ)CONSTRUCTION ?,
DE SILVIA-ADRIANA APOSTOL**

Diana-Adriana LEFTER¹

Une parution éditoriale qui a attiré notre attention dans le domaine de l'étude du fantastique littéraire est certainement l'ouvrage de Mme. Silvia-Adriana Apostol, paru chez les Éditions universitaires européennes, en 2012. Réputée spécialiste du fantastique, auteur déjà de plusieurs communications et articles dans ce domaine, le professeur Apostol lance cette fois une vaste étude contrastive sur le fantastique français et roumain, au XIX^e siècle.

Ce qui semble d'emblée très intéressant c'est que Silvia-Adriana Apostol étudie le fantastique roumain au même titre que le fantastique français, le considérant, à juste titre, un genre littéraire à part entière, et non pas un « stéréotype encore accolé à la Roumanie »², suite à la réception des écrits qui font de la Transylvanie le pays fantastique des vampires.

La démarche de l'auteur comporte deux volets : l'un qui touche à l'histoire littéraire avec les contributions de la théorie jausienne de la réception à cet égard – cette partie de l'ouvrage est consacrée à l'étude « des influences et des transferts culturels »³ – et un autre qui s'occupe de la (dé)construction du fantastique, entendue comme une « poétique de la déconstruction » : [...] nos démarches visent à établir le rôle du discours figuré dans le processus de *vraisemblabilisation* qui consiste à rendre possible l'impossible »⁴.

Structuré en trois grandes parties, l'ouvrage de Mme. Apostol va de la définition des concepts à l'historique du genre et l'expression littéraire du fantastique dans les littératures françaises et roumaines.

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

² Apostol, Silvia-Adriana, *Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIX^e siècle : une rhétorique de la (dé)construction*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2012, p. 6.

³ Apostol, Silvia-Adriana, *op. cit.*, p. 7.

⁴ Idem, p. 15.

La partie consacrée à la définition et aux délimitations conceptuelles du fantastique est richement documentée, l'auteur se rapportant dans une égale mesure aux spécialistes français et roumains, avec des références incontournables à ceux allemands et anglophones. Après un très nécessaire regard contrastif sur le fantastique et le merveilleux, l'auteur arrive à définir le deuxième comme « à la fois expérience intellectuelle [...] et expérience affective »⁵, lignée très pertinente d'approche et qu'elle va d'ailleurs suivre dans la démarche ultérieure.

L'historique du genre occupe la deuxième partie de l'ouvrage et, même si l'auteur se concentre sur la présence de ce genre en France et en Roumanie au XIXe siècle, le retour aux premières occurrences et aux germes, dans les deux littératures, est obligé et l'auteur le fait avec précision, son but étant de faire « ressortir une évolution du fantastique, à la fois dans le sens d'un continuum diachronique [...] et dans le sens d'une évolution interne dans l'économie des récits fantastiques »⁶.

Silvia-Adriana Apostol voit, à juste titre, dans *Le Diable amoureux* de Cazotte, œuvre du XVIIIe siècle, un texte qui prépare « le climat et le goût du surnaturel »⁷ et continue avec Hoffmann et Poe, l'Allemand et l'Américain dont les œuvres ont décidément marqué la constitution du genre fantastique en France.

Dans la lignée des autres grands spécialistes du genre, Mme. Apostol lie la constitution du fantastique littéraire en France à sa relation avec le romantisme, par rapport auquel le premier serait « à la fois réaction et fuite »⁸ : « Le fantastique naît à l'intérieur du romantisme, non plus comme une perception poétique du monde, mais comme une réponse tout à fait particulière au pressentiment d'un surnaturel, ou disons plutôt à l'irrationnel qui demeure là, en dépit de tout effort de rationalisation »⁹.

Par contre, l'auteur trouve qu'il est beaucoup plus difficile de lier la naissance du fantastique littéraire en Roumanie à un quelconque courant littéraire, vu que la littérature roumaine tarde à se synchroniser avec celle de l'Europe occidentale. L'auteur lie

⁵ Idem, p. 42

⁶ Idem, p. 49.

⁷ Idem, p. 52.

⁸ Idem, p. 62.

⁹ Idem, p. 63.

l'apparition du fantastique littéraire roumain au développement des cénacles et des revues littéraires, où les débats sur le romantisme, retardé d'un siècle par rapport à celui français, sont de plus en plus présents. De plus, ajoute l'auteur à juste titre, les traductions de la littérature française et de celle allemande, qui connaissent un vrai essor au XIXe siècle en Roumanie, contribuent, elles aussi, à la naissance du fantastique littéraire roumain.

La partie la plus ample de l'ouvrage de Mme. Apostol est dédiée aux modalités d'expression du fantastique, l'hypothèse étant celle de voir si l'on peut y voir une technique de la déconstruction. Sur un vaste corpus, composé d'œuvres incontournables du fantastique français et roumain, le professeur Apostol fait des analyses poussées sur l'univers fictionnel du fantastique, sur les modalités littéraires de montrer ou de suggérer l'impossible, sur le discours fantastique et sur le statut de l'objet comme indice réaliste et générateur du fantastique.

En partant de la prémisse que « le fantastique ne peut exister sans cette autre ordre (il s'agit de l'ordre surnaturel n.n.), logique, des lois réelles du quotidien, par rapport auquel il se montre choquant et incompatible »¹⁰, l'auteur de l'ouvrage analyse le clivage, qui existe dans la prose fantastique, de l'ordre naturel vers l'ordre surnaturel, en y voyant un facteur générateur, un perturbateur d'un monde, capable de générer le fantastique, ce qui constitue le brouillage fantastique dans une construction réaliste.

La partie consacrée au discours fantastique a particulièrement attiré notre attention, vu que Silvia-Adriana Apostol y présente avec beaucoup de minutie les caractéristiques formelles, thématiques et stylistiques de ce discours. Tout y relève de la technique de la « mostration », par de différents procédés : la figuration, la littéralisation du figuré, l'hypervisibilité des figures, l'intertextualité comme type de (dé)construction.

Enfin, les observations faites sur le statut et le fonctionnement de l'objet fantastique sont elles aussi très pertinentes. Mme. Apostol fait noter que l'objet fantastique souffre des « interactions, mutations, apparitions fantastiques », ce qui constitue un autre élément qui fait glisser le plan, du réel vers le fantastique.

¹⁰ Idem, p. 141.

La lecture de l'ouvrage du professeur Apostol est à la fois incitante et enrichissante, invitant le lecteur spécialiste ou moins initié à un parcours riche et fascinant, à travers deux mondes littéraires éloignés et proches, dans le même temps.

Texte de référence

Apostol, Silvia-Adriana, *Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIXe siècle : une rhétorique de la (dé)construction*, Éditions universitaires européennes, Saarbrücken, 2012

**TRADUCEREA TEXTULUI DRAMATIC. O ABORDARE
COGNITIVĂ (LA TRADUCTION DU TEXTE DRAMATIQUE.
UNE APPROCHE COGNITIVE), DE CĂTĂLINA ILIESCU-
GHEORGHIU**

Diana-Adriana LEFTER¹¹

En 2009 paraît chez Institutul European, prestigieuse maison d'édition roumaine, l'ouvrage *Traducerea textului dramatic. O abordare cognitivă (La Traduction du texte dramatique. Une approche cognitive)*¹², signé par Cătălina Iliescu-Gheorghiu, réputée spécialiste et praticienne de la traduction.

Un premier constat, d'ordre général : le bien fondé et l'intérêt d'un tel ouvrage sont indéniables. Une étude ciblée et documentée apparaît comme extrêmement nécessaire dans le vaste domaine des recherches en traductions, d'autant plus que l'approche de Mme. Iliescu-Gheorghiu propose des modèles applicables avec prédilection dans la traduction des textes dramatiques.

Le but déclaré de l'ouvrage est de vérifier le fonctionnement de la théorie pragmatolinguistique de la relevance, de Sperber et de Wilson, dans la traduction du texte dramatique : « Scopul acestei lucrări este de a aduce o contribuție la disciplina traductologiei în general și la cadrul său teoretic în particular, aplicând modelul teoretic, pe care l-am numit al *echivalenței relevante* »¹³.

Le volume est structuré en cinq chapitres, suivis d'une enquête qui propose aux sujets répondants un très intéressant retour et appel à la mémoire ; à la mémoire historique plus ou moins récente ou à la mémoire de la perception. Toute cette enquête est vouée à faire ressortir la manière de lire, de percevoir, d'interpréter, bref de

¹¹ diana_lifter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

¹² Iliescu-Gheorghiu, C., *Traducerea textului dramatic. O abordare cognitivă*, Iași, Institutul European, 2009.

¹³ Iliescu-Gheorghiu, C., *op. cit.*, p. 7.

« Le but de notre ouvrage est d'apporter une contribution à la discipline de la traductologie en général et à son cadre théorique en particulier, en appliquant le modèle théorique que nous avons décidé d'appeler l'équivalence relevante ». (notre traduction).

décoder un texte dramatique – *A treia țeapă*, de Marin Sorescu¹⁴ – à de diverses époques historiques, dans des contextes socio-politiques et culturels divers.

La démarche de la professeur Iliescu s’inscrit dans une égale mesure dans le domaine des études traductologiques et de celles génétiques, vu que l’analyse des traductions porte sur les versions « officielles » de la pièce, mais aussi sur les versions manuscrites trouvées par le chercheur. Il s’agit des variantes en roumain et en anglais et des différentes mises en scène, roumaine et anglaises : « Dificultatea pe care o prezintă textul luat în discuție rezidă, în primul rând, în faptul că aparține genului dramatic, deci se supune unor canoane literare proprii, stabilind un tip de comunicare care depășește canalul lecturii, prin dimensiunea sa spațio-temporală atât de marcată ».¹⁵

La première partie, à savoir les quatre premiers chapitres de l’ouvrage, dresse les limites théoriques de la recherche.

Le premier s’occupe notamment de la relation entre le langage et la communication – avec un accent sur la relation entre la psycholinguistique et la communication –, faisant le point sur les différents modèles communicatifs, dont celui de Sperber et Wilson, qui concilie la tradition sémiotique et le modèle pragmatique de Grice.

Le deuxième chapitre présente la théorie de la relevance, l’auteur s’arrêtant de manière focalisée sur le concept de *contexte* – incontournable, d’ailleurs, pour une traduction fidèle d’un texte dramatique – et des concepts connexes : *l’extension du contexte, l’information nouvelle, l’effort de décodage*. De plus, dans cette partie de l’ouvrage, l’auteur offre au lecteur un exemple très pertinent d’analyse par identification du contenu propositionnel et des suppositions contextuelles à partir d’un fragment de la pièce qui constitue le corpus : *A treia teapa*, de Marin Sorescu et arrive à la

¹⁴ L’auteur de l’ouvrage rappelle que la représentation scénique du texte de Sorescu a été interdite sous le régime communiste en Roumanie, la pièce étant considérée comme subversive.

¹⁵ Iliescu-Gheorghiu, C., *op. cit.*, p. 18.

La difficulté du texte analysé réside, en tout premier lieu, dans son appartenance au genre dramatique, le texte se soumettant donc à des règles littéraires spécifiques et établissant ainsi un type de communication qui dépasse le canal de la lecture, par sa dimension spatio-temporelle, qui est très marquée ». (notre traduction)

conclusion les effets contextuels et l'effort de décodage dépendent du contexte, démontrant que le degré de relevance d'un énoncée varie en fonction du contexte : « Am putea, deci, concluziona, că trăsăturile care identifică conceptul de relevanță sunt : a) dependența față de un context dat și b) calitatea sa comparativă [...] »¹⁶.

Le troisième chapitre est focalisé sur la problématique de la traduction, notamment de la dimension cognitive et communicative du processus traductif et propose une vision critique sur l'application de la théorie de la relevance dans le domaine de la traductologie avec un point d'insistance sur la théorie de E.-A. Gutt.

En partant du constat que « Echivalența este conceptul care a apărut cu cea mai mare frecvență în abordările teoretice ale traducerii, datorită imanenței sale în însăși definiția procesului și a produsului »¹⁷, doublé par la très pertinente observation que « Fără îndoială, echivalența este un aspect fundamental al traducerii, dar nu unicul »¹⁸, l'auteur synthétise, dans le quatrième chapitre, les différentes approches théoriques d'un concept clé en traductologie : celui d'équivalence. Le point de vue de l'auteur sur cette notion fondamentale est très bien structuré, allant de la dimension scientifique, à celle historico-descriptive et arrivant à celle cognitive du concept d'équivalence.

La partie la plus ample de l'ouvrage est dédiée à l'analyse de la traduction du texte dramatique *A treia teapa*, de Marin Sorescu. En partant de des hypothèses que la traduction est un acte communicatif et que la traduction n'arrive pas toujours à communiquer ce qu'elle prétend, l'auteur se propose de démontrer que le modèle suggéré, celui de la relevance, proposé par Gutt, peut être appliqué à l'étude comparative de la traduction des œuvres dramatiques et, avec cela,

¹⁶ Iliescu-Gheorghiu, C., *op. cit.*, p. 53.

« On pourrait donc conclure que les traits définitoires du concept de relevance sont : a) la dépendance par rapport à un contexte donné et b) sa qualité comparative [...] ». (notre traduction)

¹⁷ Iliescu-Gheorghiu, C., *op. cit.*, p. 90.

« L'équivalence est le concept le plus fréquent dans les approches théoriques de la traduction, chose due à son immanence dans la définition même du processus et du produit ». (notre traduction)

¹⁸ Idem.

« Sans doute, l'équivalence est-elle un aspect fondamental de la traduction, mais non pas le seul ». (notre traduction)

vérifier l'utilité de ce modèle pour la microanalyse du processus communicatif traductologique.

La démarche traductologique est ainsi résumée par Mme. Iliescu : « În urma percepției mesajului original, traducătorul generează o reprezentare mentală careia îi va semăna (sau nu) forma propozițională a mesajului său în limba țintă. Considerăm, deci, că e vorba de o utilizare interpretativă de gradul doi [...] »¹. En analysant le(s) texte(s) source et les différentes traductions en anglais, utilisées pour les mises en scène, l'auteur conçoit un « tableau des différences », à trois volets : différences d'expression, différences de perception et différences d'expression à écart par rapport au texte-source et constate que la quantité la plus notable de différences peut être observée dans les différences d'expression. Elle constate aussi que la majorité des variantes en anglais de la pièce de Marin Sorescu ont une utilisation plutôt littéraire, envisageant le texte comme texte à lire, et moins comme un à être représenté sur la scène, ce qui conduit à un « manque de la performabilité »² du texte.

C'est une étude rigoureuse qui atteint, selon nous, ses buts : démontrer que le modèle de l'équivalence relevante est productif pour la traduction des textes dramatiques, vu qu'il rend compte des intentions communicatives de l'auteur du texte source et du traducteur.

Voilà donc une lecture très intéressante, enrichissante dans une égale mesure pour les littéraires, pour les traducteurs et pour les hommes de théâtre et qui se constitue dans un repère incontournable dans le domaine des études traductologiques.

Texte de référence

Iliescu-Gheorghiu, C., *Traducerea textului dramatic. O abordare cognitivă*, Institutul European, Iași, 2009

¹ Iliescu-Gheorghiu, C., *op. cit.*, p. 106.

« Après avoir perçu le message original, le traducteur en génère la propre représentation mentale, qui sera similaire (ou non) à la forme propositionnelle de son message dans la langue cible. Nous considérons, donc, qu'il s'agit d'une utilisation interprétative de second degré ». (notre traduction)

² Iliescu-Gheorghiu, C., *op. cit.*, p. 142.