





Descontinuidades e  
confluências de olhares  
nos estudos francófonos



# Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos

Volume 1

I Congresso Luso-Espanhol de Estudos Francófonos

Associação Portuguesa de Estudos Franceses (APEF)  
Associação de Professores de Francês da Universidade Espanhola (APFUE)

Universidade do Algarve, FCHS, 10-12 de Outubro de 2007

---

Organização  
Ana Clara Santos

---



2010



# ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	11
<b>CONFERÊNCIA DE ABERTURA</b>	
COMPARATISME ET FRANCOPHONIES..... <i>Daniel-Henri Pageaux</i>	15
<b>LITTERATURAS FRANCÓFONAS</b>	
LA RECHERCHE SUR LES RÉCITS DES VOYAGEURS FRANÇAIS AUX ÎLES ATLANTIQUES ..... <i>Berta Pico</i>	33
VIAJES NARRADOS Y PALABRAS VIAJERAS : VOCES ESPAÑOLAS EN LOS RELATOS DE EXPLORACIÓN FRANCESES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX..... <i>Clara Curell, Cristina G. d'Uriarte, José M. Oliver</i>	47
VISIÓN MODERNISTA DE JERUSALÉN Y JAPÓN EN LAS CRÓNICAS DE VIAJES DE PIERRE LOTI Y HENRIQUE GÓMEZ CARRILLO..... <i>María Luísa Torres Montes, María José Sueza Espejo</i>	57
MÉDIATION SUBVERSIVE ET MÉTAMORPHOSE La chaîne de lecture dans l'œuvre de Paul Nougé ..... <i>Lénia Marques</i>	71
EL OBJETO CAÍDO. ESTÉTICA DE LO FEO EN EL SURREALISMO La «laideur» en Joyce Mansour y Gisèle Prassinos ..... <i>Maite Noeno Carballo</i>	83
LA SUZANNE GIRALDUCIENNE, ENTRE LE PROPOS SENSUEL ET SON CONTREPOIDS LANGAGIER..... <i>Encarnación Medina Arjona</i>	97
LE JEU DANS LA TRILOGIE NARRATIVE DE SAMUEL BECKETT..... <i>María Badiola Dorronsoro</i>	107

SOLEIL SANS OMBRE.....	117
<i>María Isabel Blanco Barros</i>	
LES ZIGZAGS POÉTIQUE-RHÉTORIQUES DU <i>PETIT VÉLO</i> , OU LE LUDISME DE L'ÉCRITURE PERECQUIENNE COMME RECHERCHE LITTÉRAIRE.....	129
<i>Ana Alexandra Seabra de Carvalho</i>	
REGARDS CROISÉS SUR TANGER.....	139
<i>Lola Bermúdez Medina, Inmaculada Díaz Narbona</i>	
L'UNIVERS POÉTIQUE DE MOHAMMED DIB Esquisse d'un itinéraire .....	151
<i>Adelaida Porras Medrano</i>	
ÉCRITURE ET ENGAGEMENT DANS L'ŒUVRE DE TAHAR BEN JELLOUN.....	163
<i>Bernard Urbani</i>	
DU CORPS DE LA LANGUE SACRÉE AU CORPS LANGUE PROFANE DANS L'ÉCRITURE DE JEANNE HYVRARD ET D'HÉLÈNE CIXOUS.....	181
<i>Amelia Peral Crespo</i>	
ENTRE LE DEHORS ET LE DEDANS: ÉVOLUTION ET PARCOURS DES ÉCRIVAINS-VOYAGEURS DU PAYSAGE LITTÉRAIRE SUISSE CONTEMPORAIN.....	191
<i>Margarida Alfaro Amieiro</i>	
PROCÉDÉS NARRATIFS ET QUESTION IDENTITAIRE DANS LE ROMAN DE <i>CENDRES ET DE FUMÉES</i> DE PHILIPPE BLASBAND (1990).....	207
<i>Julie Léonard</i>	
LA VOIX DE L'ÉCRITURE DANS UN RÉCIT POLYPHONIQUE D'HENRI BAUCHAU : <i>L'ENFANT DE SALAMINE</i> (1991) .....	223
<i>María Teresa Lozano Sampedro</i>	
SÉMIOTIQUE D'UNE SÉDUCTION AU CRÉPUSCULE DU XXÈME SIÈCLE Les artifices d'une séductrice chez Jacqueline Harpman .....	235
<i>José Luis Arráez Llobregat</i>	
POUR UNE POÉTIQUE DU POST-PORN. Androgynat, domination et bodybuilding dans l'œuvre de Nathalie Gassel ....	247
<i>Juan Jiménez Salcedo</i>	
RÉNOVATION MÉTHODOLOGIQUE DANS L'HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE EN BELGIQUE FRANCOPHONE AU XXIE SIÈCLE.....	255
<i>André Bénit</i>	



D'UN CERTAIN ROMAN CONTEMPORAIN: RAVEL DE JEAN ENCHENOZ  
ET *LES OUBLIÉS* DE CHRISTIAN GAILLY..... 273  
*Dominique Faria*

AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION ILLUSTRÉES DANS LES BANDES DESSINÉES :  
Marjane Satrapi, Johanna Schipper et Dominique Goblet..... 283  
*Adela Cortijo Talavera*

LANGUE(S) ET HISTOIRE(S): PROLÉGOMÈNES DE L'IDENTITÉ  
DANS LES ÉTUDES FRANCOPHONES..... 295  
*José Domingues de Almeida*

## CONFERÊNCIA

RABELAIS CHEZ LES *INDALGOS BOURRACHOUS MARRANISEZ*..... 307  
*Alicia Yllera*

## ESTUDOS DE RECEPÇÃO

A CONTRIBUIÇÃO FRANCESA NA CULTURA EUROPEIA..... 323  
*Ana Isabel Moniz*

AS IDEIAS DE FRANÇA E DE ESPANHA EM PORTUGAL  
Das influências históricas à actual construção da casa comum europeia ..... 329  
*João Carlos Firmino Andrade de Carvalho*

TRADUCTION ET RÉCEPTION DE L'OEUVRE DE COLETTE EN ESPAGNE..... 335  
*Alfonso Saura*

ANÁLISIS DE LA PARATEXTUALIDAD EN LAS VERSIONES FRANCESA Y  
ESPAÑOLA DE LA OBRA *LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE*..... 347  
*Esther Hernández Longas*

A FRANCOFILIA NEO-REALISTA DA *VÉRTICE* PÓS-GUERRA..... 361  
*Carina Infante do Carmo*

LA TRADUCTION DE ROMANS POUR LA JEUNESSE FRANÇAIS EN ESPAGNOL :  
Esquisse d'une identité socioculturelle ..... 373  
*Esther Laso y Léon*

REGARDS CROISÉS ENTRE L'ESPAGNE ET LE MAROC :  
Les frontières mobiles au-delà du Détroit. .... 387  
*Claudine Lécrivain*

L'ŒUVRE DE TAHAR BEN JELLOUN TRADUITE AU PORTUGAL..... <i>Ana Cristina Tavares</i>	403
L'INTERTEXTE RELIGIEUX ET MYTHIQUE DANS <i>MÉTAPHYSIQUE DES TUBES</i> D'AMÉLIE NOTHOMB..... <i>Hélène Marcotte</i>	417
IMAGOTYPES ACTUELS ET DÉNONCÉS : AMÉLIE NOTHOMB ET JOÃO DE MELO... <i>Maria João Simões</i>	427
PRESSE PÉRIODIQUE PORTUGAISE ET DIFFUSION DE BIENS CULTURELS : quelle(s) présence(s) francophone(s) ? ..... <i>Fátima Outeirinho</i>	439
PRÉSENCES RÉCENTES DE VOLTAIRE DANS LES LETTRES ESPAGNOLES..... <i>Francisco Lafarga</i>	449
DEUX TRANSPOSITIONS DE MARIVAUX AU CINEMA : Notes sur <i>La Fausse Suivante</i> (Jacquot, 2000) et <i>Triumph of Love</i> (Peploe, 2001)... <i>María Teresa Ramos Gómez</i>	455
REGARDS CROISÉS FRANCE-ARMÉNIE. L'ŒIL DE LA CAMERA. Engagement politique et enracinement culturel dans la filmographie de Robert Guédiguian..... <i>Ana Isabel Labra Cenitagoya</i>	469
THAÏS DE JULES MASSENET : Du roman d'Anatole France au livret de Louis Gallet..... <i>Luís Carlos Pimenta Gonçalves</i>	485
LA RÉCEPTION DE LA DRAMATURGIE DE JEAN-LUC LAGARCE OU UNE VOIX ENFIN ENTENDUE..... <i>Ana Clara Santos</i>	497
YASMINA REZA, OU LE THÉÂTRE DE LA CONTENTION..... <i>Ignacio Ramos Gay</i>	507
L'APPORT FÉMININ AU THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN : <i>Toutes les peines du monde, Le Monde de Mars et Portrait d'art,</i> <i>Baptême et Mariage</i> de Natacha Pontcharra ..... <i>Claude Benoit</i>	517
UN REGARD POSTCOLONIAL SUR LA NÉGRITÉ DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN : AUTOUR DE PIÈCE AFRICAINE DE CATHERINE ANNE ..... <i>Domingo Pujante González</i>	527

# INTRODUCTION

Un an après le I Forum APEF tenu à la Faculté de Lettres de l'université de Porto au mois de décembre 2006, l'Association Portugaise d'Études Françaises organisait le I Congrès d'Études Francophones au Portugal. Il s'agissait, au départ, d'un grand défi à un moment où on n'arrêtait pas de parler de la décadence du français face au nombre décroissant d'apprenants de la langue et de la culture françaises.

Mais devait-on se centrer uniquement sur ces statistiques pour mesurer la pulsation d'une culture et son effervescence à l'extérieur de l'Héxagone ? Ne devait-on pas regarder, avant tout, vers la recherche et la projection de cette culture dans le champ culturel actuel ? La question était posée et l'Association de Professeurs de Français de l'Université Espagnole (APFUE) a accepté, avec nous, de relever le défi. Voilà comment une situation dite de « crise » a conduit à une collaboration entre deux associations qui s'efforcent respectivement, au Portugal et en Espagne, de dynamiser et d'encourager les études françaises et francophones. Une telle initiative scientifique visait avant tout la diffusion du français et des études francophones dans les deux pays mais aussi l'ouverture de nouvelles voies de collaboration entre les universités espagnoles et les universités portugaises dans ce domaine.

Le modèle d'organisation choisi pour cette première rencontre prévoyait la réalisation de trois conférences plénières et la présentation de communications autour de 4 axes de recherche :

## I. Langue et Linguistique

1. Le français contemporain : niveaux discursif, syntaxique, morphologique, sémantique, phonologique...
2. Rapports actuels entre le français et les langues ibériques : publications bilingues ou multilingues, lexicographie bilingue ou polyglotte, emprunts lexicaux...
3. Promotion et présence du français dans les pays lusophones et/ou hispanophones, politiques langagières, attitudes envers la langue de l'autre...

## II. Littérature et Culture Françaises /Francophones

1. La littérature française et francophone du/des XXe et XXIe siècles

2. Les T.I.C. et la circulation des biens culturels
3. Production et diversité culturelle : langages littéraires, artistiques et scientifiques axés sur l'actualité

### III. Didactique du Français Langue Étrangère

1. Idéologie, médias, technologies de l'information et de la communication, le FLE et le Français Langue de spécialité
2. Langage et didactiques interculturels
3. Formation des enseignants : changements et tensions actuelles

### IV. Études Comparées

1. Images de la France et des pays francophones à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle
2. Traduction et réception des biens culturels francophones de l'actualité
3. Espaces luso-espagnols d'échange culturel autour de la France et de la Francophonie

Le défi était de taille, mais le résultat n'est pas négligeable non plus. L'université d'Algarve a accueilli donc, du 10 au 12 octobre 2007, le I Congrès Luso-Espagnol d'Études Francophones (I CLEEF) qui a réuni plus d'une soixantaine d'orateurs autour des axes définis au préalable et reproduits ci-dessus. A ce titre, nous tenons à remercier vivement tous ceux qui se sont associés à ce projet en répondant à notre appel et, contribuant ainsi, par leurs travaux, à la qualité de ce Congrès et des Actes que voici. Nous remercions tout spécialement nos trois conférenciers, M. Daniel-Henri Pageaux, Mme Alicia Piquer et Mme Maria Alzira Seixo. Nous remercions également les chercheurs qui, venus nombreux d'Espagne, du Portugal, de la Belgique, d'Algérie, des Canaries, du Canada, entre autres, ont contribué à créer un espace de rencontre et de réflexion ancré sur le thème proposé *Discontinuités et confluences des regards critiques dans les études francophones*.

Nous espérons avoir lancé à Faro les premières semences d'une longue et fructueuse collaboration avec d'autres associations congénères, en l'occurrence, l'APFUE. Dans ce sens, nous espérons que le II Congrès Luso-Espagnol d'Études Francophones (II CLEEF) qui se réalisera très prochainement à l'université de Barcelone puisse être une nouvelle réussite et contribuer à renforcer les liens entre nos deux pays autour d'une culture qui nous tient à cœur et que nous nous efforçons tous de diffuser chez nous et à l'étranger.

La Vice-présidente de l'APEF

Ana Clara Santos

## CONFERÊNCIA DE ABERTURA



# COMPARATISME ET FRANCOPHONIES

*Daniel-Henri Pageaux*

Sorbonne Nouvelle/Paris III

C'est une suite de rencontres que je souhaite présenter et commenter entre une discipline universitaire, la littérature générale et comparée, et un ensemble complexe, hétérogène : non pas la francophonie, mais les francophonies. Je vais m'expliquer dans un instant sur ce pluriel.

Des rencontres ou encore des dialogues. Une fois de plus je veux reprendre la définition simple mais suggestive de Guillermo de Torre, lors du Congrès international de Littérature comparée (AILC/ICLA) de Chapel Hill en 1958 : La littérature comparée est avant tout l'étude de « dialogues entre littératures ». Ajoutons : entre cultures. Or, il faut reconnaître que, pour nombre de comparatistes français, ces rencontres ou ces dialogues entre littérature générale et comparée et francophonies sont loin d'être acceptés ou reconnus. Ils seraient plutôt suspects, problématiques, voire illégitimes : les études francophones en France sont prises en tenaille entre la littérature française et la littérature générale et comparée. Aussi, rares sont les comparatistes, en France, qui se montrent attentifs aux différents substrats culturels sur lesquels ont poussé diverses expressions, voire traditions littéraires en langue française.

Tout comparatiste, par ses compétences linguistiques, se trouve amené à travailler plus spécialement sur plusieurs ensembles littéraires et culturels considérés comme « étrangers », étrangers par rapport à la langue, littérature et culture françaises. Parmi ces ensembles, il peut choisir des littératures francophones, les envisager dans leur spécificité « étrangère », puisque le français utilisé est largement tributaire de conditions historiques et culturelles différentes de la métropole et d'un pays francophone à un autre. C'est pourquoi j'ai parlé de « francophonies », parce qu'il faut tenir compte des différents contextes qui ont permis l'apparition et le développement de littératures dites francophones. Ajoutons que si nombre de ces ensembles linguistiques et culturels sont francophones en raison de la colonisation décidée par « la » France, il convient de noter qu'il s'est agi le plus souvent de processus de colonisation différents, ce qui n'empêche pas qu'on puisse ou qu'on doive critiquer la colonisation prise dans son ensemble, quels que soient les siècles et les zones où elle s'est appliquée.

On a pu parler de « francophonie plurielle », ce qu'a fait Abdou Diouf, secrétaire général de l'Organisation internationale de la Francophonie, laquelle regroupe une

soixantaine de pays (*Libération*, 25-III-2004). Cette francophonie plurielle dépasse le cadre purement linguistique et se présente comme un ensemble porteur de valeurs philosophiques et morales, voire comme une alternative politique, proposant un autre mode de mondialisation. On constate ainsi que si le mot « francophone » renvoie au domaine linguistique, voire littéraire (et il conviendrait de distinguer francophone et francographe, voire francophone et ... francophile), la « francophonie » est assimilée à l'on ne sait quelle image, plus ou moins explicite, de l'ancien Empire colonial qui s'est décolonisé, non sans mal d'ailleurs et pas totalement, diront certains, même si a disparu la tache rose sur les mappemondes, remplacée par de petits drapeaux attestant la « présence » d'une certaine langue française.

Si l'on essaye de faire effort pour oublier des réalités géopolitiques et culturelles qui sont évidentes, les francophonies qui intéressent le littéraire se présentent selon trois possibilités géoculturelles : des zones culturelles ou un ensemble d'états, des diasporas francophones (Ouest canadien et non plus Québec, par exemple) et des substrats ou des « poches » où la langue française est pratiquée (d'où l'importance, pour certains, des statistiques et des pourcentages). On le voit : ces francophonies posent un problème fondamental pour tout « dialogue » auquel le comparatiste ne peut être indifférent : le rapport de force qui préside à ce dialogue. On découvre aussi d'autres réalités qui constituent la base de toute problématique comparatiste : le contact, l'échange, les moyens et modalités de ces échanges (éditions, traductions, institutions, problèmes de réception...), les représentations de l'autre qui n'est pas francophone... Et aussi : des thèmes et des mythes pris à la littérature française qui est resté longtemps le modèle ou la réserve poétique dans laquelle on pouvait (devait ?) puiser. Et encore des questions de poétique face à des genres qui évoluent entre métropole et pays francophone, entre pays francophones, d'une zone à l'autre. Ainsi se dessine ou se retrouve le « territoire » du comparatiste, mot que j'ai souvent utilisé, après emprunt auprès de l'historien Emmanuel Le Roy Ladurie.

Le comparatiste n'a pas pu ne pas rencontrer les francophonies et les ignorer prive la discipline de champs de recherches originaux : les diverses « rencontres » auxquelles je viens de faire allusion. Mais, de fait, toute francophonie étudiée sous l'angle comparatiste, ne peut être qu'une « francophonie différentielle » : je reprends le beau titre des actes d'un colloque déjà ancien (Selim Abou et K. Haddad coord., *Une francophonie différentielle*, éd. l'Harmattan et Université St Joseph de Beyrouth, 1994).

Je voudrais limiter mon intervention à trois approches (*abordagens* dit-on en portugais) que j'exploiterai de façon inégale, pour d'évidentes raisons de temps : l'élaboration de programmes inter et intracontinentaux, ensuite l'identification de questions de poétique comparée, et, en un troisième temps, quelques possibles propositions théoriques, qui relèvent donc plus de la littérature générale que de la



littérature comparée. Mais notre discipline se doit d'être attentive à l'évolution de la culture et à l'actualité et « la » francophonie est en train de bouger. Aussi souhaiterais-je terminer par quelques perspectives nouvelles, des pistes à explorer pour que le comparatisme ne se résume pas à un catalogue, à un inventaire de thèmes d'études et de recherches (encore qu'il s'agisse de fait d'illustrer la fécondité de la démarche retenue), mais qu'il puisse se donner les moyens de s'ouvrir à de nouveaux questionnements.

\*\*\*

Je rassemble dans une première rubrique consacrée à des programmes inter et intra nationaux cinq types d'études regroupant des textes francophones et d'autres de langues et de zones voisines (surtout ibériques). On pourrait donc considérer qu'il s'agit de lectures possibles à partir de corpus qui restent à constituer et à définir.

Une première lecture s'inspire de la géohistoire de Fernand Braudel en ce qu'elle prend en compte des contenus culturels divers mais susceptibles d'être « comparés », c'est-à-dire mis en relation. Prenons le cas de la Caraïbe hispanique telle que la voit Gabriel Garcia Marquez dans ses entretiens avec Plinio Apuleyo Mendoza (*El olor de la guayaba*, Barcelona, Bruguera, 1982) et voyons jusqu'où il serait possible d'adapter ce que dit le romancier de sa région natale à d'autres, par exemple la Caraïbe francophone :

En la region donde naci hay formas culturales de raices africanas muy distintas a las zonas del altiplano donde se manifiestan culturas indigenas. En el Caribe, al que que pertenezco, se mezcla la imaginacion desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasia de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural.

Le romancier trace ici un programme interculturel qui peut être appliqué, adapté à la Caraïbe francophone et intéresser aussi la Caraïbe anglophone.

Une deuxième perspective est d'inspiration historiographique. La confrontation des francophonies des Amériques et d'Afrique et des littératures ibéro-américaines peut aboutir à une nouvelle histoire « littéraire » en voyant, là encore, dans quelle mesure et jusqu'où diverses phases successives sont identifiables, même si des décrochements chronologiques sont observables. On distinguera :

a) la survivance des cultures autochtones (formes indigènes, traditions orales, place de l'oralité, présence d'ethnotextes) ;

b) les différentes cultures et les productions textes en contexte colonial, c'est-à-dire la confrontation ou la mise en parallèle des systèmes métropolitains et des systèmes littéraires en voie d'élaboration dans les diverses zones touchées par la colonisation ; d'où des réflexions à la fois d'ordre esthétique mais aussi socio-culturel (nature et rôle des lectorats, influence de ceux-ci sur les productions littéraires). On citera au

passage l'Argentin Florencio Varela qui, en 1841, à l'occasion d'un concours poétique, fait la déclaration suivante qu'on peut appliquer, « étendre » (moyennant quelles adaptations ?) à l'espace africain, à plus d'un siècle de décalage :

Jamas una colonia tuvo ni tendra literatura propia, porque no es propia la existencia de que goza y la literatura no es mas que una de las muchas formulas por que se expresan las condiciones y elementos de la vida social.

A quoi répondrait, avec le décalage auquel il a été fait allusion, et en tenant compte des différences de colonisation, la déclaration de l'Angolais Pepetela (Arturo Pestana) que je traduis, dans *A revolta da casa dos idolos* (1980), mettant en scène une révolte noire du XV<sup>ème</sup> siècle où apparaît un personnage Muntuala qui signifie Futur :

Il n'y a pas, il ne peut y avoir création d'un pays véritablement indépendant, sans une littérature nationale, qui lui soit propre et qui montre au peuple ce qu'il a toujours su, à savoir qu'il a une identité propre.

c) les prises de conscience nationales et les mouvements d'indépendance (décrétée ou au contraire arrachée par des luttes et des guerres). Pour cette phase les textes militants de Frantz Fanon seraient une référence obligée.

d) les mouvements esthétiques européens et les littératures nationales émergentes (réalismes et naturalismes passés d'Europe en Amérique, réalisme et psychologique passés de France en Afrique, surréalismes d'Amérique et d'Afrique. On se souviendra alors de l'image symbolique du « retour des galions », *El retorno de los galeones* de Max Henríquez Ureña qui symbolise la « réponse » hispano-américaine du *Modernismo* adressée à la « vieille » Espagne.

e) les nouvelles solidarités post-coloniales, littératures noires, Négritude, *Negrismo*, *New World fiction*, *World fiction*, perspectives transcontinentales qui mettent entre parenthèses la « vieille » Europe.

La démarche, au départ, est largement analogique : ce qui s'est produit en Amérique latine peut-il éclairer, servir de modèle en Amérique francophone et en Afrique. Cette approche, ces « lectures » inter-continentales relèvent du comparatisme et sont fondées sur les principes de base suivants : a) la succession historique de phénomènes connus (colonialisme, décolonisation, néo-colonialisme, souvent oublié) ; b) l'impossibilité, l'inutilité ou le caractère partiel des perspectives totalisatrices ; c) l'utilité des perspectives intra et inter continentales comme bases de réflexion ; d) le respect du principe de la « diversité culturelle », notion présentée au sommet francophone de Moncton (1999) et réaffirmée à Cotonou (juin 2001).

Une troisième perspective s'applique plus particulièrement à des études intra-continentales. Prenons le cas du « dialogue » Etats-Unis/Québec tel que le présente

Gérard Teugas (*Destin littéraire du Québec*, 1982) :

La littérature de nos voisins du Sud a tracé une courbe que toutes les néo-littératures du Nouveau Monde sont condamnées à suivre, de près ou de loin. Car toutes, à certain moment, ont cherché à s'émanciper de l'Europe et c'est la littérature américaine qui la première a indiqué le chemin à suivre (...). Aucun critique québécois ne s'est penché sur la littérature américaine pour y découvrir les clés de sa propre littérature (...). C'est pourquoi j'ai écrit *Puissance littéraire des Etats-Unis* (1979). En approfondissant les mythes qui sous-tendent la littérature américaine, on s'aperçoit qu'une image saisissante nous est fournie de l'aventure intellectuelle du Canada français.

Voilà qui nous plonge au cœur d'une « relation » complexe qui relève à la fois d'une situation de fait (le « voisinage » immédiat, l'influence, l'ascendance du modèle...) et aussi du geste du chercheur qui va se livrer, pour développer son hypothèse, à une suite de parallèles, d'analyses comparatives ou mieux contrastives. Mais dans le cadre de l'étude d'une production francophone (canadienne), l'étude de l'altérité, de l'image de l'autre est essentielle.

Une quatrième perspective approfondit la dimension intra-culturelle et s'apparente à ce que l'on pourrait nommer « comparatisme intérieur », notion proposée dès 1956 à Bordeaux, lors du Premier Congrès de Littérature Comparée par Basil Munteano, mais qui n'a guère eu d'échos. En revanche, il a vivement retenu l'attention de comparatistes latino-américains dans la mesure où des pays comme l'Argentine ou le Brésil sont, de par les migrations étrangères au long du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècles, des espaces comparatistes en eux-mêmes (cf. le numéro spécial de la *Revue de Littérature comparée*, janv.-mars 1992 « Amérique latine et comparatisme littéraire »). Il est par ailleurs intéressant, symptomatique de mettre en relation cette intuition sans lendemain avec les observations que l'anthropologue Claude Lévi-Strauss faisait dès 1959-60, si l'on se réfère aux notes des cours professés cette année-là, recueillies dans *Paroles données* (Plon, 1984 : 21-22) : « Les écarts différentiels » (notion clé pour le comparatisme) sont à présent « au sein même » de nos sociétés et de nos cultures. Dans le cas qui nous occupe, le « phénomène » *beur* (textes, mais aussi chansons, films, sketches...) illustre cette dimension « étrangère » intérieure et justifie l'étude d'un fait différentiel majeur de notre époque.

Une dernière perspective exploite les manifestations multiples de ce qu'on peut appeler le « rapport de fait », l'existence effective d'une relation entre des contenus culturels différents. Je citerai l'exemple sans doute le plus fécond et surprenant qu'il m'a été donné de mettre à jour dans un petit article « G. Garcia Marquez en français : de la traduction au modèle » dans la revue *Lendemains* (Berlin, 1982). Il s'agissait de mettre au jour la présence et l'action du modèle marquésien sur l'écriture et le nouvel imaginaire africain (le romancier Soni Labou Tansi et plus spécialement son roman *La*

*vie et demie*, le Seuil, 1979). Il s'agissait aussi, entre autres, du thème de la dictature. Par la suite, les « parallèles » entre romans de la dictature africains (conséquence d'une mauvaise décolonisation, d'un néo-colonialisme, soit dit en passant) et personnages romanesques du dictateur latino-américain se sont multipliés, de même que les études sur le grotesque néo-colonial (ce que je mettais en lumière alors, comme symptôme d'un épuisement du néo-réalisme et du roman à thèse) et qui se changeront en carnavalesque bakhtinien.

Ces lectures très sommairement tracées illustrent l'une des orientations les plus anciennes de la littérature comparée et qui de nos jours peut relever de l'interculturalité, notion déjà croisée plus haut. Cette notion que j'ai tenu à opposer à celle de multiculturalisme, empruntée sans grand profit au domaine politique, pose au littéraire trois séries ou trois niveaux de réflexion : a) décrire les mécanismes de contacts, d'échanges, de mise en relation entre cultures et littératures : d'où le rôle médiateur des traductions, voire des revues ; b) réfléchir de façon théorique sur ces mécanismes pour justifier l'originalité de la recherche comparatiste (relation, médiation, dialogue) ; c) étudier les formes poétiques que prennent ces relations, ce qui nous introduit à des questions de poétique comparée.

\*\*\*

La perspective historiographique que je viens d'évoquer est un premier pas vers une poétique comparée, une poétique historique ou si l'on préfère une histoire des formes et des genres qui a été, rappelons-le, l'une des grandes intuitions de Bakhtine. En effet, dans son *Esthétique et théorie du roman* (1975, trad. fse, Gallimard, 1978), la troisième étude « Formes du temps et du chronotope dans le roman » porte comme sous-titre : « Essais de poétique historique ». Mais la notion de « chronotope » a été pour beaucoup l'arbre qui cache la forêt.

La poétique comparée appliquée aux littératures francophones est fondée sur l'histoire culturelle. Cela veut dire que les conditions de production littéraire ne peuvent être étudiées sans la prise en compte de facteurs sociaux et culturels. L'analyse esthétique est largement traversée par l'idéologie, la politique et par la dichotomie identité vs altérité, dans la mesure où il s'agit de suivre des passages de formes d'un système littéraire à un autre (système littéraire de la métropole vs systèmes littéraires dits « périphériques ») ou des passages (autre mot clé pour le comparatiste) plus complexes par lesquels s'opèrent, pour les formes en question, mais aussi pour des thèmes, des motifs, voire des mythes, des phénomènes de contextualisation, de décontextualisation et de recontextualisation. Nous dirons, plus simplement, ou plus poétiquement, que la morphologie passe toujours par la découverte de métamorphoses.

J'ai parlé de Bakhtine. Une large part des textes francophones actuels est étudiée en fonction des notions d'hybridité, de polyphonie, de dialogisme, de métissage culturel qui constituent des apports majeurs de Bakhtine à la critique dite postmoderne ou même postcoloniale. Parmi les traits constitutifs (*features*) de ces esthétiques, certains sont en effet directement empruntés aux études que Bakhtine a consacrées à Rabelais, à Dostoïevski et au roman européen en général.

Il faudrait évoquer d'autres modèles esthétiques, très exploités par les auteurs francophones (Antilles, Afrique), que la critique analyse, en partie du moins, en fonction des « théories » bakhtiniennes : le merveilleux ou le réalisme magique (en particulier chez le regretté Xavier Orville qui place son récit entre merveilleux surréaliste et *real maravilloso*) et le néo-baroque. Ils viennent tous deux de contextes hispano-américains. Il vaut la peine d'écouter le romancier guinéen en exil, Tierno Monénembo, qui établit un parallèle entre littératures d'Afrique et d'Amérique latine, dans une interview déjà ancienne (*Recherche, pédagogie, culture*, 1980, n°49) :

Les situations de ces pays sont assez proches, c'est-à-dire qu'il y a toute une angoisse sociale et une sensibilité populaire qui se retrouvent et peuvent donner quelque chose de merveilleux. La littérature latino-américaine a beaucoup avancé dans l'exploration de ce merveilleux-là, la littérature africaine y parviendra, j'en suis sûr, très bientôt, et c'est à ce niveau-là qu'il y a un point de rencontre.

J'ai tenté de montrer comment la littérature de la Créolité, en particulier Raphaël Confiant, s'inspire, très librement parfois, des grands textes du « boom » hispano-américain (le « réalisme merveilleux » emprunté à Carpentier, les « tropicalismes » de Garcia Marquez...). Il ne s'agit pas d'identifier des sources, mais de comprendre des phénomènes d'intertextualité très ludique, allusive, voire des reprises critiques, distancées. Au reste, ce qui reste des étiquettes mérite une approche elle aussi critique. J'ai parlé de « questions » de poétique comparée. Le questionnement obéit toujours aux mêmes principes : dans quelle mesure et jusqu'où peut-on utiliser ces notions, qu'apportent-elles à la lecture, à l'appréciation critique ? Quelles sont les limites que le chercheur doit s'imposer lorsqu'il envisage ces formes de diffusion à la fois esthétique et critique, ces modalités d'extension de notions à d'autres zones (le passage par exemple du néo-baroque hispano-américain à la francophonie antillaise). C'est donc une poétique à élaborer, en construction. Elle doit servir à montrer comment on peut lire *autrement* certains textes.

Attentive aux tendances actuelles, la poétique comparée s'intéresse aussi à l'émergence de nouvelles formes, de nouvelles tendances. Les francophonies n'échappent pas à des phénomènes actuels comme le brouillage des genres, les formes diverses que peut prendre l'écriture autobiographique (autofiction, récit de vie, témoignages, mémoires

fictionnalisées, comme on le voit chez les romanciers de la Créolité, Chamoiseau et Confiant, mais aussi chez la Guadeloupéenne Maryse Condé, ou Gisèle Pineau, autre Guadeloupéenne et non « négropolitaine » comme d'aucuns veulent la voir (je pense à ce récit-roman *Quatre femmes* éd. Philippe Rey, 2007), ou encore chez le regretté Emile Ollivier, Haïtien fixé au Canada avec *Mille eaux*). Les fragments de biographie ou d'autobiographie, fragments de confession fugitive alternent avec l'écriture des généalogies et des lignées, comme en avait tracé la voie l'Acadienne Antonine Maillet, à la fin de son célèbre roman *Pélagie-la-charrette*. En Afrique, de nouvelles données politiques comme les génocides (en particulier celui du Rwanda) ont suscité de nouvelles formes de témoignages, mêlant la mise en récit d'une réalité à la mise en fiction.

Il est aisé d'identifier dans l'écriture antillaise francophone des formes privilégiées, telles celles du conte, de l'enquête policière, celles du « manifeste » ou du témoignage et celles du « cahier », autant dire une tension féconde entre l'intime et le public. L'enquête peut prendre des allures plus ethnographiques, à la recherche de « traces-mémoires ». Dans *L'exil selon Julia* (Poche, 1996 : 117), Gisèle Pineau introduit un bien étrange cahier, un cahier d'écolier. Quand celui-ci est déjà tout écrit, Elie, l'écolier, en réclame un nouveau à Man Ya, la grand-mère. Celle-ci voit les choses autrement :

L'une après l'autre, elle expose les pages à l'eau froide et, tranquillement, regarde couler les écritures défaites dans le trou de l'évier (...). Se contenter de regarder passer les mots comme elle regardait passer après cyclone les grands arbres déracinés (...). Le lendemain, les pages sont dures, affreusement gondolées. Elie s'en sert quand même pour ses plus dessins.

La comparaison avec le cyclone peut en autoriser une autre. Elle relève du geste comparatiste qui assemble librement les textes, en fonction d'analogies qui restent toujours à justifier. Après une grève très dure dans une plantation de bananes, matée impitoyablement par l'armée, après des pluies diluviennes, les officiers répètent à la population : « Vous avez sûrement rêvé (...). A Macondo, il ne s'est rien passé, il ne se passera jamais rien ». On aura reconnu un passage de *Cent ans de solitude* de Garcia Marquez. L'eau, la pluie, l'élément naturel, dérisoire (le robinet) ou démesuré, ont donc raison de la culture sous les formes de la protestation pour la dignité ou de l'écriture. Pays d'écriture précaire, de mémoire menacée. Pays où la culture ne peut avoir sa place, sans doute parce qu'il n'existe pas (pas encore) de véritable espace public, la polis, celle qui a permis aux Grecs de formuler la « première conscience de l'historicité », si l'on en croit François Châtelet (*La naissance de l'Histoire*, éd. Minuit, 1962).

L'écriture de l'Histoire est un des grands problèmes de l'écriture francophone, en Afrique comme aux Antilles. Il n'y a pas d'Histoire avec majuscule (c'est celle du colonisateur, ancien ou nouveau, celle du pouvoir qui seul écrit une histoire). Il y a une pluralité d'histoires à restituer qui s'opposent à l'Histoire des dates officielles. Elles sont

à chercher dans l'infime, dans l'intime, la vie au quotidien, dans la mémoire collective, dans les archives plus orales qu'écrites, ou dans les traces de civilisation matérielle. Ecrire l'histoire, pour le « romancier créole », c'est aller vers une sorte d'intra-histoire ou de micro-histoire, comme a pu le faire, avec d'autres enjeux, l'historien italien Carlo Ginzburg, laquelle s'oppose précisément à la macro-histoire, chère à Fernand Braudel. C'est aussi une archéologie d'urgence, militante. Il faut écrire l'histoire pour que cesse ce qui est appelé « la dérade du présent ». L'écriture de la fiction obéit à cet impératif, comme on peut aussi le voir chez le romancier Carlos Fuentes pour qui le roman est le moyen poétique de dire ce que l'histoire officielle a caché ou tu. On citera un passage de *l'Eloge de la Créolité* (Gallimard, 1989 : 38) :

Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref la connaissance artistique pourra nous déceler, nous percevoir, nous ramener évanescents aux réanimations de la conscience.

L'écriture de l'histoire permet l'accès à un autre temps, à un nouvel ordre du savoir, et à l'affirmation d'un homme nouveau, en train de naître. Et les auteurs de *l'Eloge de poursuivre* : « C'est en cela que notre littérature nous restituera à la durée, à l'espace-temps, c'est en cela qu'elle s'émouvra de son passé et qu'elle sera historique. »

On comprend mieux, dès lors, le diagnostic posé par Edouard Glissant et qui a valeur de programme d'études pour nous (*Le discours antillais*, Folio, 1997 : 254) :

Je crois que la hantise du passé (...) est un des référents essentiels de la production littéraire dans les Amériques. Ce qui « se passe » en fait, c'est qu'il semble qu'il s'agisse de débrouiller une chronologie qui s'est embuée, quand elle n'est pas oblitérée pour toutes sortes de raisons, en particulier coloniales. Le romancier américain, quelle que soit la zone culturelle à laquelle il appartient, n'est pas du tout à la recherche d'un temps perdu, mais se trouve, se débat, dans un temps éperdu. Et, de Faulkner à Carpentier, on est en présence de sortes de fragments de durée qui se sont engloutis dans des amoncellements ou des vertiges.

Comme en écho, on passe du combat d'idée à l'écriture, de l'idéologie à l'imaginaire, avec Patrick Chamoiseau qui s'interroge dans *Ecrire en pays dominé* (Folio, 1997 : 17) :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ?

De fait, la question de l'autonomie d'un imaginaire passe par un discours politique, mais elle montre aussi à quel point l'écriture de l'espace est tout aussi déterminante que celle du temps. Entendons par là une authentique géo-graphie, écriture de la terre qui fait du texte une construction, une création ou une re-création et non une reproduction. Voilà qui vient redonner au chronotope bakhtinien sa véritable dimension poétique,

politique, pour peu qu'on veuille passer d'une certaine analyse narratologique aux véritables enjeux de toute écriture : l'imaginaire.

\*\*\*

C'est l'imaginaire qui peut constituer un bon point de départ ou une base pour une approche théorique, et non certaines notions qui orientent actuellement la réflexion littéraire, à savoir le postcolonialisme (ou post-colonialisme), et le multiculturalisme. J'écarterai l'analyse de cette dernière notion en rappelant le remplacement du multiculturalisme (doctrine ou solution politique) par la notion d'interculturalité, croisée plus haut. Pour ce qui est de la première, je souhaite rappeler les réserves que j'ai formulées à son endroit.

En premier lieu, une prétention historiographique ambiguë, non pas tant à cause de ce « post » suivi ou non d'une tiret, mais plutôt de cet « isme » qui renvoie à une histoire littéraire, à prétention totalisante, ou synthétique, ou à une volonté de découpage ou de relecture d'une production littéraire. Les littéraires sont les seuls à employer cette notion, laquelle est ignorée des historiens. Ni période, ni mouvement, ni tendance esthétique, le postcolonialisme renvoie pourtant à des réalités évidentes, mais trop diverses pour être rangées sous une même définition. Une question simple que cette notion soulève serait la suivante : combien faut-il de temps (quels événements, quels processus ?) pour qu'une littérature post-coloniale cesse de l'être pour acquérir un statut d'indépendance (culturelle, esthétique, politique ?). Ce serait l'occasion de citer un texte du Brésilien Machado de Assis, *O passado, o presente e o futuro da literatura*, daté de 1858 :

Mas apos o Fiat politico, devia vir o Fiat literario, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a acção influente de uma literatura ultramarina. Mas como ? E mais facil regenerar uma nação que uma literatura. Para ela nao ha grito de Ipinanga ; as modificações operam-se vagarosamente e nao chega em um so momento a um resultado.

Un siècle plus tard, Manuel Bonfim dans son *América latina* (1905) liait le retard intellectuel et social à la persistance du statut colonial, des oligarchies, à l'importance des influences étrangères et, pourrait-on dire avec quelque anachronisme, au sous-développement/ *subdesenvolvimento*. Cette notion a d'autres aspects à l'heure actuelle et peut s'appeler néo-colonialisme. L'étude de ces données, de ces réalités dépasse de loin celle faite à partir d'une notion ou d'une définition essentialistes d'une certaine production littéraire.

On peut cependant légitimement s'interroger, avec Chandra Mohanty (citée par Jean-Marc dans « Francophonie et critique postcoloniale », *Revue de Littérature comparée*, 1997/1 : 63), sur la nature exacte de nombre d'analyses consacrées à l'écriture



postcoloniale, définies comme « *a discursive colonization* ». Approche polémique, s'empressera-t-on de dire. Mais ce que nous venons de dire à propos de l'écriture de l'histoire rebondit de façon significative (ou plutôt devrait rebondir) à propos du discours appelé histoire littéraire : le producteur de discours, de notions (qui ne sauraient avoir la neutralité ou l'objectivité dites scientifiques) est aussi celui qui donne un sens (son sens, *the way...*) à l'histoire de la pensée, à l'histoire tout court.

Un deuxième reproche concerne un trait assez fréquent du discours postcolonial : son attitude moralisante. Celle-ci ne peut, au mieux, que gloser un phénomène qui n'est plus à démontrer, ni à justifier : l'hégémonie politique et culturelle de l'Europe coloniale. Face à cette attitude, la réponse à opposer est celle du recul critique, de la capacité d'auto-critique de la part du chercheur, d'objectivation de ses pratiques, de ses présupposés, des fondements de ses analyses.

La notion de « résistance », centrale dans le discours postcolonial, est souvent perçue comme un effet de mimétisme ou d'émulation de la part de la critique qui semble redoubler ou gloser les combats menés par les écrivains. Serge Gruzinski, auteur d'une étude remarquable sur le Mexique colonial intitulée *La colonisation de l'imaginaire* (Gallimard, 1988) est sévère, mais lucide dans *La pensée métisse* (Fayard, 1999 : 52) quant à certains couplets qui fustigent à bon compte l'eurocentrisme au nom de bons sentiments :

Donner la primeur à l'amérindien sur l'occidental ne fait qu'inverser les termes d'un débat au lieu de le déplacer ou de le renouveler. En outre, cette dénonciation de l'eurocentrisme européen dissimule mal le nouvel impérialisme que véhicule une pensée universitaire établie dans les meilleures universités des Etats-Unis. Si ce courant affiche volontiers sa prise de distance par rapport à l'Europe, il n'en continue pas moins d'être, dans sa forme et dans sa substance, foncièrement occidental. Mais surtout, la pensée indigène qui affronte la domination européenne est loin d'avoir des contours nets, la « pureté » ou l'authenticité qu'on lui attribue. Il est rare qu'elle ne soit pas mêlée à des traits d'origine occidentale, et qu'elle n'ait pas laissé la place à des visions du monde peu ou prou métissées.

C'est sans doute pour contrer l'aspect attrape-tout de la notion ou son image de nébuleuse notionnelle et morale qu'on a procédé à des analyses ou à des classements qui font passer de l'histoire culturelle ou politique, réduite à des dichotomies commodes, à des perspectives poétiques. Nous venons de les aborder. Mais les dénombrements postcoloniaux invitent, de façon plus précise et pressante, à distinguer nettement ce qui relève de l'écriture, du domaine de la stylistique ou de la rhétorique, puis ce qui concerne le choix de formes ou de genres particuliers, enfin la thématique qui permettrait une évaluation plus concrète d'un possible imaginaire « post-colonial ». On retrouve sinon un programme du moins une méthode, premier pas vers une approche globale, théorique.

La thématique, plus que le choix des genres, sera le terrain sur lequel s'affirmera cde que l'on nommera, selon les cas, l'imitation ou le mimétisme, la résistance et

l'affirmation d'une identité ou d'une originalité, préalable à toute expression identitaire. Mais avant de parvenir à ce niveau, il faut envisager : a) la question de la langue (présence, sous quelles formes, de la langue du colonisateur, innovations ou annexions lexicales, empreinte de l'oralité ou *oraliture*, pour reprendre le néologisme de la Créolité) ; b) la question du ou des destinataires (les textes « post-coloniaux » sont de fait des textes à double public, à double code, mais l'instance de légitimation appartient au lectorat dit « occidental ») ; c) la question du rapport au politique et à l'histoire, à l'écriture d'une mémoire, base de tout imaginaire ; d) la question de l'esthétique élaborée, souvent identifiée, on l'a vu, à partir de critères bakhtiniens.

Tournerions-nous en rond ? Je pourrais alors alléguer d'autres notions qui font office de relance possible : c'est de fait ce qui m'a poussé à proposer la notion de littérature de « fondation », empruntée, là encore, au contexte latino-américain, à Octavio Paz en l'occurrence, pour définir un certain type de textes où s'affirment à la fois une dimension d'engagement, un projet inaugural d'écriture du temps et de l'espace, une alternative à l'archive défaillante ou absente, une référence possible pour une communauté en quête d'identité. J'avais des exemples fort divers, pris aux littératures francophones ou à d'autres littératures. Citons pour les premières : *La tragédie du Roi Christophe* de Césaire, *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet, *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, *l'Ode au pays qui ne veut pas mourir* du Jurassien Alexandre Voisard, les romans de Ramuz ... La mise en mots d'un espace, le passage d'un ordre naturel à un ordre culturel fait partie de ce que Mallarmé a pu appeler la « tâche spirituelle » de la poésie. Elle est, rappelons-le, de « douer d'authenticité notre séjour ». C'est le « habiter poétiquement » de Hölderlin. Cette tâche rapproche l'écriture de fondation de l'élaboration mythique : il s'agit de dire, d'exposer ; d'expliquer un bout de monde, d'en faire l'histoire, de le constituer en savoir, de le rendre habitable, au plan physique, moral, symbolique, d'en faire un monde possible, de le faire advenir à l'existence. La fondation illustre la fonction instauratrice de la littérature. Pour autant, nous sommes peut-être encore dans une perspective poétique et non théorique.

La dimension théorique apparaît et s'affirme à partir du moment où le chercheur met au point des notions d'ordre à la fois méthodologique et programmatique en vue de se donner les moyens, grâce à cet outillage notionnel, de trouver moins des réponses que de nouveaux questionnements, de nouveaux parcours possibles pour la lecture et la réflexion. On voit qu'il s'agit d'une démarche en tout point opposée à celle qui s'installe à l'intérieur d'une notion (postcolonialisme, multiculturalisme) pour l'aménager, l'exploiter. Les notions auxquelles nous faisons référence peuvent être inventées (je pense à la notion de polysystème) ou être prélevées dans d'autres champs de recherche et applicables à la problématique qui a été cernée et définie : on parlera alors de transferts notionnels. Notre réflexion jusqu'ici a pratiqué des élargissements

et des regroupements, voire des redistributions en prenant en compte des ensembles thématiques communs à plusieurs littératures (opérations généralement pratiquées en littérature comparée). Le moment théorique se reconnaît à l'élaboration de notions ou à des transferts notionnels.

Nous distinguerons d'abord des notions qui concernent l'étude et de l'écriture de l'espace.

a) la notion de « proxémie », empruntée à Edward T. Hall (*The hidden dimension/ La dimension cachée*, Points, Seuil) qui renvoie aux modalités d'occupations de l'espace par l'animal et, par extension, à l'homme. Dans le cas de l'espace confisqué » par la colonisation, la transcription de l'espace, les rapports entre corps et espace s'imposent dans leur évidence et leur complexité.

b) la notion de « civilisation matérielle » empruntée à Fernand Braudel et aux nouveaux historiens qui autorise à interroger la littérature comme un témoignage sur l'état d'une culture à un moment donné et lire le texte littéraire comme un ethnotexte.

c) l'opposition lieu ouvert vs territoire fermé, empruntée à Glissant et reprise par Chamoiseau : « le lieu est l'ouvert et vit de cet ouvert ; le Territoire dresse frontières » (*Ecrire en pays dominé*, Folio, 227). Dans le même esprit on pourra également utiliser « l'imagination géographique » évoquée par Edward Saïd.

Un second groupe de notions concerne la problématique des échanges culturels et de l'identité.

a) la notion de « rhizome » empruntée aux philosophes Deleuze et Guattari, adaptée par Glissant qui oppose deux types d'identité : l'identité racine (type occidental, européen) et l'identité rhizome ou plurielle.

b) des mêmes Deleuze et Guattari la notion de « littérature mineure » (utilisée dans leur étude sur Kafka) et celles de « déterritorialisation » et « reterritorialisation » qui sont particulièrement stimulantes pour cerner la position « périphérique » ou « décentrée » par rapport à la langue des écrivains francophones.

c) la notion de « métissage culturel », apparue au détour d'une note dans *Karim* (1935), roman du Sénégalais Ousmane Socé, reprise par Senghor dans un tout autre contexte et surtout par Carpentier qui en a fait la base de son « baroque » américain.

d) enfin la notion de « transculturation »/ *transculturación*, utilisée par Fernando Ortiz, ethnomusicologue, dans *Contrapunteo del tabaco y el azucar* (1940), grosse étude préfacée par Maliniovski. Il s'agit de nuancer les analyses sommaires, mécaniques proposées par l'acculturation. Tout processus d'acculturation suppose une phase de déculturation à laquelle succèdent l'acculturation proprement dite, suivie d'essais, de tentatives de transculturation, soit des réponses autochtones de l'acculturé, des résistances sous forme de syncrétisme culturel (musique, religion par exemple).

La transculturation dynamise et problématise les processus de métissage et

d'hybridation. Un universitaire et écrivain brésilien, Silviano Santiago, soutient non sans raison dans son ouvrage *Vale quanto pesa* (1982) que le texte décolonisé, dans une culture encore périphérique, finit par être plus riche que le modèle qui a été à l'origine de l'imitation (et précisons ici imitation différentielle, une fois de plus) car il contient une représentation du texte dominant et une réponse à cette représentation au niveau de la fabulation, c'est-à-dire essentiellement de l'imaginaire.

Quelle que soit la voie théorique ou de littérature « générale » choisie, il importe, me semble-t-il, d'éviter toute approche de type essentialiste de la littérature (ce que j'ai nommé des étiquettes, des classements). Il s'agit aussi de ne pas instrumentaliser les textes en les prenant pour des espaces de vérification ou d'illustration de positions, de questions idéologiques, ce qui est, convenons-en, la pente suivie par les *cultural studies*. Il s'agit d'établir une relation critique qui confère à la littérature sa dimension pleinement poétique. Ce qui ne signifie évidemment pas qu'il faille oublier que l'idéologie est à l'œuvre dans ces textes. Pour autant ils ne sont pas réductibles à des pratiques ou à des expressions discursives, et ils sont à lire comme des espaces où s'expriment des tensions entre l'idéologie et une certaine logique de l'imaginaire.

\*\*\*

J'en viens, pour terminer, à quelques nouveaux problèmes que peuvent poser non pas les littératures francophones, mais les francophonies dans l'acception la plus ample du terme. Je souhaite réfléchir sur de nouvelles dimensions ou de nouvelles frontières que la recherche comparatiste peut identifier.

Je voudrais inscrire en premier lieu la question de la traduction, non pas pour insister une fois de plus sur le fait admis que la traduction ou plutôt la littérature traduite (ici en français) fait partie du système, du polysystème littéraire, ni même fixer à nouveau l'attention sur le statut ambigu du texte traduit. Je ne cherche pas non plus à distendre l'espace que peut occuper une certaine francophonie qui annexerait la littérature traduite en français. Je cherche à justifier à la fois le pluriel que j'ai utilisé (les francophonies) et illustrer la question de l'écart différentiel en montrant comment la traduction est une pratique qui interroge une certaine langue française utilisée dans ce type d'exercice.

Dans un volume consacrée à la littérature de langue française en Suisse Romande (Vittorio Frigerio et Corinne Renevey éd., *Dans le palais des glaces de la littérature romande*, Amsterdam, Rodopi, 2002), la contribution de Monique Laederach (« Traductions du pays, traduction de France : quelles qualités ? ») est une étude comparée de certaines traductions de la littérature germanique faites en Suisse et en France. Ces dernières sont beaucoup moins attentives aux particularités culturelles, locales, et moins soucieuses de rendre compte d'expressions dialectales avec de possibles équivalents

« helvétiques ». Il y a donc deux logiques culturelles : celle du français hexagonal et celle du français helvétique qui ont des capacités de traduction, de compréhension, de traduction de l'altérité différentes.

Les phénomènes de créolisation dessinent d'autres frontières, d'autres limites poreuses à divers sous-ensembles francophones. Prenons le cas de l'île de la Réunion, département d'outre-mer, très largement bilingue (français officiel et créole) et pluriculturel (folklore, cuisine, habillement, religions) du fait des arrivées et brassages de populations depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. La « francophonie » réunionnaise est donc très largement traversée par le créole. Jean-Louis Robert (né en 1957) plaide, dans ses textes, comme dans *Au nom de l'impur* (2000), pour un mélange de langues, un « mélange », « propre à faire voler en éclat les intégrismes qui prétendent dompter la langue insulaire, fondamentalement plurielle ». A sa manière, il pratique une « créolisation » extrême, systématique. Ce processus qui relève de « l'interculturel » est présenté dans un petit ouvrage, sorte de manifeste programmatique, *Amarres* (l'Harmattan, 2005), par les auteurs, Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, qui entendent ainsi « contribuer au débat sur la diversité culturelle et la démocratie ».

Ces phénomènes d'hybridation linguistique ne concernent pas seulement les espaces créolophones avec lesquels « la » francophonie doit à présent compter. On peut aussi invoquer un autre exemple original, la « bilangue » d'Abdelkebir Khatibi. Pourquoi « bilangue » ? Parce que la langue maternelle est à l'œuvre dans la langue étrangère, officielle. De l'une à l'autre se déroulent une traduction permanente et un « entretien en abyme » difficile de mettre au jour (préface à Marc Gontard, *Le violeur de textes. Etudes sur la littérature marocaine*, l'Harmattan, 1981).

Les deux exemples cités invitent à ne plus voir la francophonie comme un espace plus ou moins institutionnalisé, mais comme des solutions individuelles, l'expression linguistique et personnelle d'écrivains qui cherchent, à travers divers chemins linguistiques, leur langue propre. Impossible d'évoquer un espace à propos de la francophonie chinoise qui pourtant est une réalité avec Dai Sijie et son best seller *Balzac et la Petite tailleuse chinoise* (2000) ou avec François Cheng, récemment élu à l'Académie française. Parlons d'exemples possibles « d'extraterritorialité », pour reprendre la notion mise en avant par George Steiner. Citons le cas du regretté Claude Esteban, d'origine espagnole, universitaire, traducteur, poète, qui revendique dans *Le partage des mots* (Gallimard, 1990) un savoir subjectif sur la langue. Il assume son « hypersensibilité » à la sonorité des mots lorsqu'il entend, enfant, le mot *tenedor* et le compare à « fourchette », jaune confronté à *amarillo*, et plus tard « le désaccord irréductible, insoutenable même, pour un tympan comme le mien, entre la douceur de la lumière et l'éclat quasi tragique de *luz* ». Ce serait aussi autant d'exemples d'écrivains « nomades » ou « transcontinentaux », pour reprendre cette fois les mots

du Djiboutien Abdourahman A. Waberi. On citera la franco-hongroise Eva Almassy, le franco-turc Nadim Gursel, la franco-allemande Anne Weber. Ils représentent une « littérature-monde en français » et non plus la francophonie, enterrée par le *Manifeste des quarante-quatre écrivains*, en date du 16 mars 2007, qui se prononcent en faveur d'une langue française « libérée de son pacte exclusif avec la nation ».

Abdou Diouf, croisé au tout début de notre exposé, secrétaire général de l'Organisation internationale de la Francophonie, dénonce une confusion entre « francocentrisme » et « francophonie ». « Littérature-monde » affirment les 44 écrivains « parce que, à l'évidence multiples, diverses, sont aujourd'hui les littératures de langue française de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents. » (*le Monde*, 16-III-2007).

L'un des signataires, Abdourahman Waberi, n'hésitait pas, dans une interview récente, à comparer la francophonie à une « auberge espagnole », avec du bon et du mauvais. Le mauvais sert à masquer « un néo-colonialisme attardé ». Il y a bien, on le voit, un débat sur l'institutionnalisation de l'ensemble francophonie. Mais on doit parier que dans ce débat la littérature peut sortir gagnante puisque la francophonie qui a du bon est celle qui se présente comme « un espace d'imaginaire », « l'imaginaire de mots, de culture ouvert à quiconque sait aligner deux ou trois mots en français ». Il rejoint sur ce point bien d'autres écrivains, bien d'autres francophones, comme le regretté Emile Ollivier qui avouait dans *Mille eaux* :

J'ai compris très tôt que les mots, gonflés de sève, marchent au-dessus de l'humanité. J'avais au fond découvert que les mots avaient une mission : ils devaient nous apprendre à vivre. Alors je les baptisais, je les traquais, et sur le chemin, j'entendis le bruissement des pas d'immenses tribus qui m'avaient précédé et je me réjouissais en secret d'avoir cette foule innombrable d'amis.

Ainsi ces deux témoignages offrent à notre réflexion non seulement une attention aux mots, mais le passage du mot à l'imaginaire. Ce trajet mérite toute notre attention. Il ne concerne pas seulement la recherche, comparatiste, par exemple, puisqu'il est c'est celui que j'ai élaboré pour l'étude des images ou imagologie ; il est avant tout le parcours qui mène de la réflexion critique à la création.

Pour les références et des compléments bibliographiques je me permets de renvoyer à plusieurs études (IV, VII, VIII, IX en particulier) réunies dans *Littératures et cultures en dialogue. Douze essais de littérature générale et comparée* (réunis et préfacés par Sobhi Habchi, CNRS), éd. l'Harmattan, 2007.

# LITERATURAS FRANCÓFONAS





# LA RECHERCHE SUR LES RÉCITS DES VOYAGEURS FRANÇAIS AUX ÎLES ATLANTIQUES<sup>1</sup>

Berta Pico

Universidad de La Laguna

Ce premier congrès luso-espagnol d'études francophones, conçu comme un échange d'expériences, de réflexions et de projets, va nous donner l'occasion de mettre en commun les voies de recherche menées dans nos universités et la possibilité d'élargir leur domaine avec de nouvelles idées ou de nouveaux apports ou collaborations.

C'est ce que je me propose en l'occurrence avec la description de la recherche sur les récits des voyageurs français aux Îles Canaries effectuée jusqu'à présent à l'Université de La Laguna, ayant toujours à l'esprit l'idée que ce travail ne concerne qu'une partie de l'ensemble plus vaste de la Macaronésie (j'adopte la trouvaille de Ph. Barker Web pour désigner les îles appelées jadis *makaron nesoi*) ; il serait souhaitable de rassembler les récits de voyage concernant les archipels atlantiques ibériques en réunissant les travaux de ce genre réalisés aux Açores et à Madère.

L'exposé qui suit rend compte à grands traits des résultats obtenus et des démarches suivies, pour finir avec une ébauche de recherche sur un sujet qui m'est cher, la survivance de la géographie mythique dans l'imaginaire des voyageurs français aux Archipels portugais.

## 1. La recherche sur les voyageurs français à l'ULL

Il y a à peu près une décennie qu'une équipe de professeurs de La Laguna s'est mise à la tâche d'établir un répertoire le plus complet possible des voyageurs français qui parlaient dans leurs récits des Îles Canaries. À ce moment-là les textes connus du public n'arrivaient pas à une dizaine (*Le Canarien*, bien sûr, et les récits de Berthelot, Gabriel de Belcastel, Bory de Saint-Vincent, Adolphe Coquet, Pierre Ledru, J.-J. Le Maire et René Verneau), et après quelques années de consultation patiente de sources secondaires et ensuite de fréquentation des bibliothèques insulaires, de la Bibliothèque

---

1. Ce travail s'insère dans le cadre du Projet HUM2005-05785 (Plan Nacional de I+D financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia con la participación del FEDER).

Nationale espagnole et surtout de la BNF (il faut dire qu'alors l'internet ne nous était pas accessible, et que la consultation directe des textes en bibliothèque était lente et pénible, mais il y avait en retour des moments d'immense joie), en 2000 vit la lumière le premier répertoire bio-bibliographie de presque quatre-vingts voyageurs français, avec une sélection de textes et les coordonnées précises pour leur localisation (bibliothèque et cote)<sup>2</sup>. Évidemment la liste n'était pas exhaustive, et par la suite on a repéré d'autres récits, mais pour l'instant la voie était frayée tant pour l'exploitation de ce matériau que pour poursuivre de nouvelles recherches sur les récits des voyageurs français à l'Archipel des Canaries et sur la présence de ces îles dans les lettres françaises. Et il faut avouer que ce domaine s'est avéré extraordinairement riche, une source vraiment intarissable d'études.

Quant aux résultats obtenus — dont l'énumération ne suppose aucune autocomplaisance, mais un échantillon de la fécondité de la voie suivie — dans la période du dernier lustre, parmi la centaine des publications réalisées par les membres de l'équipe « Fran-Can »<sup>3</sup>, on peut souligner quelques livres: 1) Édition critique, traduction et étude de textes du XV<sup>e</sup> siècle: *Le voyage d'Eustache de La Fosse*, et notamment *Le Canarien*. 2) Traductions de textes accompagnées d'abondant appareil critique, comme ceux du médecin Belcastel, de l'astronome Mascart et des botanistes Proust et Pitard. 3) Travaux monographiques très documentés sur les voyageurs français du XVIII<sup>e</sup> s. aux Canaries, et en particulier sur l'île de Ténérife dans les récits des voyageurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. 4) Édition du recueil *Écritures et récritures du voyage*, et la monographie *Canaries-France : les Îles Canaries (d)écrites en lettres françaises*.

L'ensemble des articles publiés et des communications présentées à de nombreux congrès et colloques se groupe autour de quelques noyaux principaux : les expéditions scientifiques ; le recensement de la présence des Canaries dans la littérature française au long de son histoire et à l'époque actuelle ; la traduction de textes, et de manière

---

2. Berta Pico et Dolores Corbella (dirs.), Cristina G. de Uriarte, Clara Curell, Maryse Privat, Ana M<sup>o</sup> Real, Cristina Badía, *Viajeros franceses a las Islas Canarias. Repertorio bio-bibliográfico y selección de textos*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 2000.

3. Parmi les études recensées à l'adresse du site web « fran-can », *vid.* notamment celle de Cristina G. De Uriarte, *Literatura de viajes y Canarias. Tenerife en los relatos de viajeros franceses del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

4. Par exemple avec le département de l'éducation du Gouvernement autonome pour l'élaboration des contenus sur les relations France-Canaries pour l'enseignement secondaire (*vid.* le site <[www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/frances/frances](http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/frances/frances)>), et la collaboration avec la « Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia » institution scientifique qui, en partenariat avec l'Institut Max Planck de Berlin, a mis en place le projet « Humboldt » sur les expéditions scientifiques, avec laquelle on coopère à l'organisation d'expositions et publications sur les voyageurs scientifiques. Pour plus de détails, on peut visiter le site <[www.gobiernodecanarias.org/educacion/fundoro](http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/fundoro)>. À l'heure actuelle on travaille ensemble activement sur le projet « Canarias, otra mirada : Viajeros, exploradores y naturalistas », qui comporte une exposition itinérante, qui parcourra l'Archipel et la péninsule, et le guide didactique destiné à l'enseignement secondaire *El descubrimiento científico de las Islas Canarias* (édition de José Manuel Oliver Frade et Alberto Relancio), Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2007.

spéciale la traduction poétique (John-Antoine Nau, Valentine Penrose, Jean Camp, Abdellatif Laâbi, Max Elskamp...) ; l'analyse du regard du voyageur focalisé sur quelques thèmes, comme le milieu naturel et le paysage, la population, la société, les ressources, les us et coutumes, etc. ; les connotations mythico-légendaires des Canaries dans l'imaginaire occidental; les traits spécifiques de l'écriture du voyage ; et, enfin, la langue des récits, que ce soit l'étude linguistique des textes du passé en tant que témoignages pour servir à l'histoire de la langue française, ou que ce soit l'analyse des hispanismes et canarismes présents dans un corpus de livres de voyage, en vue d'en établir le catalogue. À cela s'ajoute l'organisation de quelques cours et de colloques, ainsi que la collaboration avec les institutions<sup>5</sup>.

Comme on voit, la recherche dans ce domaine est inépuisable, et on n'a répertorié que quelques-unes de ses possibles approches. On pourrait envisager bien d'autres, et en élargir le cadre en prenant en considération les archipels portugais, parce qu'en ce qui concerne les relations des voyageurs, les îles de la Macaronésie partagent des traits communs qui les singularisent par rapport aux récits des voyageurs qui ont parcouru l'Espagne et le Portugal.

## 2. Sources secondaires pour la recherche

Avant de commenter les sources écrites sur les récits de voyage, il faut faire mention de toute la richesse d'information qu'on peut trouver dans la fascinante cartographie qui, à partir de l'apparition des portulans et avec l'essor de l'activité commerciale, s'élabore surtout dans les ateliers de Gênes, Venise ou Majorque ; ainsi les cartes de Dalorto-Dulcert, Pizzigani, Cresques, les atlas catalans..., situent l'emplacement dans l'Atlantique des îles réelles ou imaginaires et constituent une source auxiliaire de premier ordre pour connaître l'imaginaire atlantique à la fin du Moyen Âge. De même les descriptions des Canaries, Madère-Sauvages et le groupe des Açores contenues dans le *Libro del Conoscimiento*<sup>6</sup>, rédigé vers 1350 par un franciscain espagnol, relèvent de la transposition en géographie dynamique de la lecture d'un prototype de mappemonde d'une étape intermédiaire entre le portulan de Dulcert ou l'Atlas de Médicis de 1351, et l'Atlas d'Abraham Cresques ou la mappemonde catalane de la Bibliothèque Estense de Modène, dont les ressemblances sont frappantes. La cartographie des siècles suivants montrera les représentations et la progressive connaissance du monde (l'atlas portugais dit Miller, Cabot, l'école flamande

---

5. *Libro del Conoscimiento de todos los reynos & tierras & señoríos que son por el mundo...* Éd. de M. Jiménez de la Espada, Madrid, Fontanet, 1877 (Édition en fac-similé Barcelona, El Albir, 1980). Nouvelle édition de M.J. Lacarra, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999.

6. *A new General Collection of Voyages and Travels (1745-1747)*, en quatre volumes.

avec Mercator, Ortelius, Hondius, Blaeu, l'école portugaise des Reinel et des Teixeira, etc.).

La diffusion des compilations de récits de voyage en langue vernaculaire commence au XVI<sup>e</sup> siècle, avec un extraordinaire succès, comme attestent les successives éditions de l'œuvre de Ramusio *Delle Navigazioni e Viaggi* (1550-1559), ou de celle de Richard Hakluyt *The principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation* (1589-1600), avec la suite élaborée par Samuel Purchas comme une histoire des voyages, *Pilgrimes* (1625-1626). La première anthologie en français est un peu plus tardive, due à Pierre Bergeron, le *Traicté de la navigation et des voyages de découverte & conquête moderne, et principalement des François* (1629), qui sera reprise, avec d'autres textes, dans le recueil des *Voyages faits principalement en Asie dans les XII, XIII, XIV et XV siècles* (La Haye, 1735). Les Canaries ont une large place dans l'œuvre de Bergeron, mais on peut y trouver aussi des informations sur les îles de Madère (chap. XVIII, expédition de Montluc) ou sur les voyages des Français au Brésil (chap. XXII).

Le grand recueil français de récits de voyage de caractère encyclopédique est l'*Histoire générale des voyages ou nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et terre...*, de l'abbé Antoine-François Prévost, qui reçut la commande de traduire la compilation anglaise de John Green<sup>7</sup>, qu'il augmenta considérablement d'autres relations, suppléments et résumés. Le travail commencé par l'abbé Prévost eut des continuateurs et la publication des vingt volumes s'échelonna de 1746 jusqu'à 1770, et avec de nouvelles additions jusqu'en 1801. Cet ouvrage fondamental peut être consulté aujourd'hui en ligne sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France ; le volume XVI contient la table des matières des tomes précédents, et on y trouve les références aux voyages aux Canaries et à Madère dans le tome II, livre V, chap. I, paragraphes V, VI, VII (soit Canaries pages 225-262, Madère 263-284), et aux îles de Cap-Vert dans les chapitres III à VI du même livre (pages 312-423) ; les récits sur les Açores sont contenus dans le tome I, chaps. XI-XII.

Cette *Histoire générale des voyages* connut un grand succès en toute l'Europe et fut la source où puisèrent les philosophes des Lumières. L'écrivain et critique Jean-François de La Harpe en fit une refonte avec une mise à jour et une nouvelle systématisation sous le titre d'*Abrégé de l'Histoire générale des voyages*, éditée en 1780 et actualisée en 1825 ; à la fin du 30<sup>e</sup> tome se trouve la table alphabétique des matières, et tout l'ouvrage est aussi en ligne sur le site de Gallica. Sur ce même site on peut consulter une autre grande anthologie de la fin de ce XVIII<sup>e</sup>, dans la ligne inaugurée par l'abbé Prévost, *Le Voyageur françois, ou La connoissance de l'ancien et du nouveau monde* (1765-1795), en 42 tomes, des abbés Laporte, Fontenay et Domairon ; l'auteur principal en est l'abbé Joseph

---

7. Compris comme l'ensemble des images ou des représentations symboliques d'une culture. L'anthropologie de l'imaginaire serait l'ensemble des mythes et symboles qui aident à mieux comprendre la culture d'une société.

de Laporte, qui, avec le dessein avoué d'instruire et de plaire au lecteur, s'approprie des relations pour se présenter lui-même comme le véritable voyageur.

La Bibliothèque Nationale de France a numérisée d'autres compilations de récits de voyages, comme *l'Histoire complète des voyages et découvertes en Afrique depuis les siècles les plus reculés jusqu'à nos jours...*, de 1821, traduction de l'ouvrage anglais de John Leyden et Hugh Murray, et à partir du XIX<sup>e</sup> siècle on peut chercher les notices sur les voyageurs français dans les *Bulletins de la Société de Géographie* (au début du XX<sup>e</sup> siècle *La Géographie*, et après 1946 *Acta Geographica*) et particulièrement la sélection d'articles des « voyages en Afrique », dans les *Annales des voyages de la géographie et de l'histoire, ou Collection des voyages nouveaux les plus estimés, traduits de toutes les langues*, parus à partir de 1807 sous la direction de Conrad Malte-Brun, et à partir de 1819 dans leur suite *Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire, ou Recueil des relations originales inédites*. Quelques numéros de la revue spécialisée en voyages, *Le Tour du Monde*, fondée par Édouard Charton, se trouvent aussi sur le site de Gallica. Et pour trouver des informations supplémentaires sur les voyages en mer, on pourra consulter avec profit l'ouvrage de Charles de La Roncière, *Histoire de la marine française* (1909, 1914). Et, enfin, le site du Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages peut être d'un grand secours.

Il serait inutile de poursuivre le dénombrement de ces sources secondaires, dont l'intérêt est non seulement d'offrir un témoignage du passé, mais surtout de repérer les récits qui peuvent intéresser le chercheur lors d'une première approche ; la consultation d'autres sources que les françaises permettra de faire des comparaisons très intéressantes entre les perceptions des voyageurs de différente provenance. À partir de ces premiers pas, le chercheur pourra maîtriser sa démarche dans le sens choisi et s'orienter à travers l'inextricable forêt de récits de voyageurs français, spécialement vers l'Afrique, qu'on peut consulter aussi bien en ligne que dans les archives ou dans les bibliothèques.

### 3. Les îles atlantiques dans les récits des voyageurs français

Sans entrer dans le détail des éléments caractéristiques du voyage aux îles atlantiques et de son récit, on va se borner à en rappeler les traits les plus saillants.

Redécouverts à la fin du Moyen Âge, ces archipels connurent l'établissement en permanence des européens à partir du XV<sup>e</sup> s. Les explorations portugaises tout au long de ce siècle (Madère, Açores, le passage du cap Bojador en 1434 par Gil Eanes, l'exploration du golfe de Guinée, l'arrivée à l'océan indien de Bartolomeu Dias en 1488 après avoir franchi le cap de Bonne Espérance), ainsi que l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, feront de ces archipels atlantiques la relâche incontournable de toutes

les expéditions maritimes européennes vers le nouveau monde, vers les côtes africaines occidentales ou vers l'océan indien. En désaccord avec le partage du monde effectué par la bulle *Inter cœtera* du pape Alexandre VI et par le Traité de Tordesillas (1494), dès la fin du XV<sup>e</sup> s. et pendant tout le XVI<sup>e</sup>, en dépit des accords de la Paix de Cambrai, s'organisent des expéditions françaises de commerce interlope aux régions attribuées au Portugal, et aussi des expéditions de colonisation en Amérique — la Floride et, surtout, le Brésil où l'on prétendait fonder une « France antarctique » —. Au XVII<sup>e</sup> Richelieu appuie l'expansion commerciale vers l'Afrique, qui connaîtra son point culminant sous Louis XIV et son ministre Colbert, avec la création de compagnies pour l'exploitation du Sénégal et Gambie et des établissements de l'océan indien (Madagascar, Bourbon, La Réunion), ainsi la *Compagnie française des Indes orientales*, la *Compagnie royale du Sénégal*, la *Compagnie française des Indes Occidentales*, et d'autres, réunies toutes finalement sous la *Compagnie française des Indes*.

Il va sans dire que les relations de ces voyageurs qui font relâche aux îles atlantiques sont dans leur plupart l'œuvre de commerçants, marins, aventuriers, corsaires, et, plus rarement, de gens en mission officielle. Mais, comme il arrive souvent, dans chaque voyageur capable de prendre la plume il y a un écrivain qui sommeille, et qui s'éveille pour transmettre à ses contemporains sédentaires les expériences d'un long voyage hasardeux et difficile qu'il faut embellir et agrémenter, pour se prétendre un nouvel Ulysse ou un Jason en faisant vrai le regret de Du Bellay: *Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage, / Ou comme cestuy-là qui conquit la toison, / Et puis est retourné, plein d'usage et raison, / Vivre entre ses parents le reste de son âge !* Ce désir est plus ou moins avoué : on le perçoit nettement affiché dans les *Voyages fameux du Sieur Vincent Le Blanc* (fin XVI<sup>e</sup> s.), dans le *Journal du corsaire Jean-François Doublet* (fin XVII<sup>e</sup> s.), ou dans les *Aventures de François Leguat* (1690) ; moins explicite, mais indéniable, dans le *Voyage de Lybie au royaume de Senega* de Claude Jannequin, sieur de Rochefort (1637), tout comme dans les relations des marins Guillaume Coppier ou Dubois, et dans le *Journal d'un voyage* de Robert Challe. Dans la plupart de ces récits on trouve rarement une impression personnelle, et les auteurs repètent souvent ce qu'ils ont lu ou entendu, surtout les faits extraordinaires propres à produire un étonnement chez le destinataire. Un caractère plus personnel et sincère est cependant repérable chez deux voyageurs aussi différents que le commerçant Eustache de La Fosse (fin XV<sup>e</sup> s.), dont le récit les aventures et mésaventures du voyage en Afrique prend souvent l'allure d'un roman picaresque, et le médecin Jean-Joseph Le Maire, qui voyage aux Canaries, îles du Cap Vert, Sénégal et Gambie avec la Compagnie du Sénégal et rapporte des observations personnelles égayées d'anecdotes vécues.

Un groupe assez homogène de récits serait constitué par les relations dont le but vise surtout à l'encyclopédisme, en réunissant toutes les connaissances du moment

dans la description d'une région géographique ou de tout le monde connu. C'est le cas du cosmographe royal André Thevet, qui fait partie de l'expédition au Brésil pour y fonder une colonie calviniste, et qui rassemble toutes les connaissances géographiques et ethnographiques de l'époque en trois grands ouvrages, *Les Singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique & de plusieurs Terres & Isles devouvertes de nostre temps* (1558), la *Cosmographie Universelle* (1575), et *Le grand Insulaire et Pilotage* (c. 1586). La *Relation des costes d'Afrique appelées Guinée* (1669) de Nicolas Villault, sieur de Bellefond, fut considérée de son temps comme une des meilleures descriptions de l'Afrique occidentale. On constate le même dessein de globalité chez le «Garde du Cabinet des Singularitez du Roy», Jean Mocquet, qui publie le récit de ses *Voyages en Afrique, en Asie et aux Indes Orientales & Occidentales* (1617) ; ou, enfin chez l'ingénieur militaire, géographe et mathématicien Alain Manesson Mallet, qui fait une *Description de l'Univers* (1683). La vocation de totalité se fait explicite dès le titre de ces ouvrages, suivi de la précision en détail du contenu où se côtoient géographie, histoire, ethnographie... ; le soustitre du texte de Manesson Mallet en est un exemple typique : *Description de l'Univers contenant les différents systèmes du monde, les Cartes generales & particulieres de la Geographie Ancienne & Moderne : les Plans & Profils des principales Villes & des autres lieux plus considerables de la Terre; avec les Portraits des Souverains qui y commandent, leurs Blasons, Titres & Livrées: Et les Mœurs, Religions, Gouvernements & divers habillemens de chaque Nation.*

À la fin de ce XVII<sup>e</sup> siècle et au début du suivant s'ouvre la seconde grande période des explorations et découvertes, avec l'amélioration des instruments et des techniques de la navigation et les progrès dans tous les domaines scientifiques, notamment dans celui des sciences de la nature. Les objectifs scientifiques — et commerciaux, cela va sans dire — vont conduire à l'organisation de nombreuses campagnes officielles d'exploration des espaces maritimes, surtout vers le Pacifique et la *terra australis*. Les Compagnies des Indes n'ont pas assez de ressources pour entreprendre de telles expéditions, qui deviendront une affaire d'État. Les Académies et les sociétés savantes coopèrent à l'organisation de ces campagnes ; les meilleurs navires sont commandés par des marins de solide formation scientifique — qui partent avec des instructions précises et qui doivent tenir le journal de navigation — et à bord de ces bâtiments voyage une nombreuse équipe de géographes, zoologues, botanistes, astronomes, peintres, jardiniers, etc. À cette époque de mise en place d'une mesure systématique de la terre, la détermination des longitudes est fondamentale pour faire des cartes de navigation plus exactes ; à ces objectifs correspond la mission des astronomes Varin, Jean des Hayes et Guillaume de Glos, qui en 1682 furent envoyés au Cap-Vert par l'Académie des Sciences pour en mesurer la position par rapport au méridien de Paris, et celle du père Feuillée en 1724 aux Canaries, que l'Académie chargea de déterminer

la position de l'île de Fer (l'île du méridien) par rapport à l'observatoire astronomique de Paris, la position de Ténérife et la hauteur du Pic.

Dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle la situation géographique des îles atlantiques fera accroître davantage leur importance comme ports de relâche et d'approvisionnement des grandes expéditions et voyages en outre-mer, et aussi comme escale ou destination pour réaliser des observations scientifiques, pour vérifier les horloges marines et les autres instruments de navigation, ou pour enrichir les collections du Jardin du Roi, qui, après la Révolution, deviendrait le Muséum d'Histoire Naturelle. Il serait donc hors de propos de répertorier ici les nombreuses campagnes entreprises alors et tous les récits de voyage qui en dérivent et qui ont trait aux Archipels de la Macaronésie. On peut signaler pour mémoire les lettres des missionnaires jésuites, les relations des expéditions de Claret de Fleurieu, de Borda, Pingré et Verdun de La Crenne, de La Pérouse et celles envoyées à sa recherche, de l'expédition de Baudin qui eut pour résultat tant de récits, de Freycinet, de Lesson, de Dumont d'Urville... Le matériau est désormais tellement abondant que plusieurs approches y sont possibles, comme j'ai déjà signalé à propos des recherches sur les récits des voyageurs aux Canaries. Je vais exemplifier une brève ébauche autour d'un sujet dont la présence est très visible au premier regard.

#### 4. La « géographie mythique »

Il est bien évident que pour les navigants des bâtiments qui faisaient autrefois de longs parcours les îles atlantiques étaient comme le pont d'envol, la dernière relâche avant de faire le grand saut vers le Nouveau Monde, et le havre avant-coureur du continent au retour. Mais à ce caractère de port de relâche, venait s'ajouter, dans l'imagination du voyageur, l'évocation des anciens mythes et légendes dont ces îles étaient auréolées. Dès qu'on lit les premiers récits de voyage on voit que de nombreux voyageurs qui arrivent aux îles atlantiques emportent dans leur bagage mental le poids d'une tradition immémoriale de « géographie mythique ». On doit sans doute aux Grecs, peuple insulaire, toute une série de connotations que l'espace insulaire a reçu dans l'imaginaire<sup>□</sup> occidental dès l'antiquité. La particularité d'être un petit monde isolé, inaccessible ou mystérieux a fait de l'île un lieu privilégié de la *topophilie*, et l'imagination en a fait le cadre des fictions allégoriques, si bien que l'île est devenue très tôt un espace mythique, magique, allégorique, onirique..., surtout les îles lointaines de la périphérie du monde connu. Ainsi les îles atlantiques, de par leur emplacement à l'extrême occidental de l'œkoumène et dans les ténèbres crépusculaires du soleil couchant, sont entourées d'un halo de mystère et font bientôt partie de la « géographie mythique » et l'objet de choix de la *paradoxographie*, les écrits sur des faits merveilleux et insolites.



Les archipels des Canaries, de Madère et des Açores — moins souvent les îles du Cap Vert — ont reçu un héritage mythique propre dès l'antiquité gréco-latine, auquel se sont superposées les images fabuleuses du bas Moyen-Âge recueillies dans l'historiographie et la cartographie. Les éléments principaux en sont bien connus : l'Atlantide, les Champs Élysées, les Îles Fortunées, les Gorgades, l'île perdue ou l'île fantôme liée aux légendes de Saint Brandan ou des sept cités. On retrouvera longtemps la trace de ces mythes et légendes dans les textes des voyageurs. Et cet héritage est tellement vivant que même récemment on a révoqué comme un trait identitaire de l'ensemble de la Macaronésie l'« imaginaire macaronésique »<sup>8</sup> ou l'« imaginaire atlantique »<sup>9</sup> correspondant à l'unité culturelle de la civilisation dans l'espace de ce qu'on a appelé la « Méditerranée atlantique »<sup>10</sup>.

Dans ce sens, aux Canaries on a déjà assez travaillé sur l'origine et le développement des éléments mythiques qui connotent l'Archipel<sup>11</sup> et sur la présence de ces éléments dans les récits des voyageurs français<sup>12</sup> ; et probablement on a mené dans ce sens une recherche parallèle aux archipels portugais, mais chacun de son côté. Or il serait souhaitable de rassembler ces travaux pour en faire une monographie qui mettrait en valeur l'unité de cet espace ; unité d'ailleurs perçue par les voyageurs qui pendant longtemps n'ont pas fait la différence entre Madère et les Canaries. Quelques exemples vont suffire pour montrer la persistance de l'image légendaire de ces îles atlantiques.

*L'île enchantée.* Cette légende, forgée à partir de l'*aprositos* de la tradition classique<sup>13</sup>, se trouve dans le récit du commerçant Eustache de La Fosse, qui se fait écho en 1479 d'une version d'origine portugaise de « l'île des sept cités », légende médiévale qui raconte qu'après l'invasion des Musulmans, six évêques, dirigés par

---

8. J.M. García Ramos, *Por un imaginario atlántico: las otras crónicas*, Barcelona, Montesinos, 1996.

9. Expression créée par F. Fernández-Armesto qui souligne la continuité culturelle entre le vieux continent des bords de la Méditerranée et les îles atlantiques.

10. Voir Marcos Martínez Hernández, *Canarias en la Mitología*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992 ; *Las Islas Canarias de la Antigüedad al Renacimiento. Nuevos aspectos*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1996 ; *Las Islas Canarias en la Antigüedad Clásica. Mito, historia, imaginario*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2002.

11. B. Pico, *La imagen mítica de Canarias en los relatos de viajeros franceses (siglos XV-XIX)*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1999. Cf. aussi les travaux de C. Curell, « Les récits des voyageurs français aux Canaries : entre le mythe et la réalité, I : Les îles Fortunées », et B. Pico, « Les récits des voyageurs français aux Canaries : entre le mythe et la réalité, II : L'arbre saint de l'île de Fer », les deux parus en *Seuils & Traverses*, I, pp. 67-77 et 79-89, Brest, Centre de la Recherche Bretonne et Celtique de l'Université de Bretagne Occidentale, 2002.

12. Marcos Martínez a étudié ce sujet en profondeur, et parmi ses nombreux travaux on doit signaler «El mito de la isla perdida y su tradición en la historia, cartografía, literatura y arte», *Revista de Filología* (Universidad de La Laguna), 16, 1998, pp. 143-184.

13. Esta contribución se encuadra en el Proyecto de Investigación HUM2005-05785 del Plan Nacional de I+D del Ministerio de Educación y Ciencia en colaboración con el FEDER.

l'archevêque de Porto, se réfugièrent avec leurs fidèles dans une île de l'océan Atlantique. Ils y fondèrent chacun une cité merveilleuse, ce qui explique le nom d'île des Sept Cités. La vérité du récit fut si peu mise en doute qu'en 1475 Alphonse V du Portugal accorda à Fernão Teles le gouvernement de l'île, qui restait toutefois à découvrir, et en 1486 le roi Jean II du Portugal confia à Ferdinand van Olmen (Fernão d'Ulmo) la mission de découvrir l'île des Sept Cités ; ce Flamand fut parti des Açores mais il n'en reviendrait plus. L'île des Sept Cités, que l'on appelle aussi Antilia, figure sur plusieurs cartes de l'Atlantique, et même Colomb l'envisageait comme une escale sur la route vers les Indes. Enfin, cette légende fut transformée par les conquérants espagnols au Mexique en les Sept-Cités de Cibola.

Eustache de La Fosse raconte comment, une fois arrivé à l'île, « ledict évesque, quy estoit grand clerc sçavant de l'art de nigromance, encanta lesdictes isles, et que jamais ne s'apparoistroient a personne tant que toutes les Espagnes ne reseroient remises a nostre bonne foy catholique ». Cette île n'était pas loin de Madère, parce que le récit rapporte cette aventure:

Il y avoit une navire de Portugal au port de ladicte isle de Madere, et, par une tempeste de mer quy survint, il faillit qu'elle prist son cours en la mer, en delaisant les gens et le bottequin quy estoient allés en l'isle. Et par fortune de ventz arriverent en une isle en la mer, et y trouverent ung tresbeau port où ilz entrerent a sauveté. Et, après avoir mis leur ancre, ilz regarderent en terre, ou ilz vidrent les gens du pais aller et venir. Mais, ad cause qu'ilz avoient laissé leur bottequin derriere quant ilz partirent de l'isle de Madere, ilz ne peürent parler ne aller en terre, ne pareillement ceulx de la terre ne vindrent pas parler à eulx. Mais estimoient que c'estoit l'une desdictes isles enchantées, et qu'elle se començoit a apparostre pourche que toute Espagne estoit quasy toute cristienne, et que l'enchantement seroit expiré... Et ainsy, par bon vent la navire retourna a ladicte isle de Madere et raconta tout ce qu'ilz avoient trouvé à ceulx de l'isle de Madere (*Voyage à la côte occidentale d'Afrique, en Portugal et en Espagne (1479-1480)*, B.M. Valenciennes, ms. 493, fol. 456v-457).

Aux siècles suivants continuent les témoignages sur l'existence réelle de l'île *Incantade, non Touvada*, que Vincent Le Blanc affirme avoir vue comme les autres, et le cosmographe Manesson Mallet dit à la fin du XVII<sup>e</sup> s. que du sommet du Teide on découvre toutes les îles,

mais souvent on en voit une que les cartes ne marquent point, parce que sans une espece de miracle, les vaisseaux ne la peuvent rencontrer. On a tenté mille fois inutilement d'y aborder ; ceux qui y ont une fois pris terre & qui sont partis, ne l'ont plus retrouvée ; ce qui fait qu'on la nomme l'Isle enchantée ou l'Isle inaccessible (*Description de l'Univers...*, Paris, Denys Thierry, 1683, t. III, chap. XV, p. 212).

Une autre légende médiévale de plus large portée, répandue par tout l'Occident européen, se confond bientôt avec la précédente : la navigation mystique et initiatique de Saint Brandan par les îles atlantiques se diffuse à partir du IX<sup>e</sup> s. et est constamment

présente dans la cartographie : sur les planisphères d'Ebstorf au XIII<sup>e</sup>, sur les portulans de Dulcert et Pizzigani au XIV<sup>e</sup>, sur les cartes de Viladestes au XV<sup>e</sup>, sur celles de Desceliers, Mercator et Ortelius au XVII<sup>e</sup>, dans la célèbre gravure d'Honorius Philoponus de Saint Brandan célébrant la messe de Pâques sur l'île baleine (*Nova typis transacta navigatio novi orbis Indiæ occidentalis...*, 1621, BNF, Rés. fol. P-29), et, enfin, au milieu du XVII<sup>e</sup> sur la carte des Canaries de Duval d'Abbeville on lit : «Au couchant des Isles Canaries quelques uns placent celles de San Borondon, de l'une desquelles ils font l'Inaccessible que d'autres appellent la Fortunada, l'Incantada, la non trovada». Cette île légendaire était située dans un endroit indéterminé à l'ouest des archipels atlantiques (Açores, Madère, Canaries, Cap Vert) et avec le Traité d'Evora en 1519 le roi de Portugal s'en dessaisit renonçant à ses droits en faveur du roi d'Espagne. On épargnera de parler ici de la permanence du mythe de l'île de San Borondón et du «samborondonisme» tant cultivé aux Canaries...

Les mythes des *Îles Fortunées*, les *Champs Élysées*, l'*Atlantide* ou les *Gorgades*, venant de la tradition classique, sont parfaitement connus de tous, ce qui nous évite leur description, pour nous arrêter sur quelques-uns des nombreux voyageurs français qui en parlent, dont les descriptions de Madère et les Canaries se recoupent fréquemment. Ainsi, la position géographique, la douceur du climat, la fertilité de la terre et la bonté des produits sont autant d'évidences qui confirment le bien-fondé d'y situer les *Îles Fortunées* et les *Champs Élysées*. Prenant en considération seulement l'île de Madère, on peut glaner quelques bons exemples : Jean Mocquet, «Garde du Cabinet des singularitez du roy Henri IV», dit au début du XVII<sup>e</sup> s. que dans

ceste Isle de Madere, l'une des Canaries ou Fortunees des anciens [...] le terroir est fort abondant en toutes sortes de fruits excellens, & surtout en vins: l'air y est doux & temperé, & le sejour le plus agreable du monde : & ne m'estonne pas si les anciens estimoient ce pays estre les Champs Elysees, & comme vn Paradis terrestre (*Voyages en Afrique...*, Paris, Jean de Heuqueville, 1617, livre I, p. 50).

Le capitaine de marine Guillaume Coppier, un demi siècle après, parle des Canaries, «surnommées les Isles fortunées», qui sont au nombre de dix, et raconte:

nous costoyames les Isles de *Madera* & de *Forte ventura*, esquelles il y a du cotton, & des cannes de sucre par endroits, il y croit le plus delicieux vin qu'on scauroit iamais gouster, estan plus agreable que la perrochimaine, vin bruslé, ny alme hypocras ; il y a aussi plusieurs bois aromatics, ausquels nous faisons des incisions à coups de serpes & ansarts, aux fins d'en faire fluer les gommés qu'ils produisent, lesquelles sont odoriferantes, & qui estoient necessaires à nos Chirurgiens à la composition de leurs vngtuents, qui nous estoient en suite salutaires (*Histoire et Voyage des Indes Occidentales...*, Lyon, Jean Huguetan, 1645, livre I, chap. I, p. 5).

Plus tard, Alain Manesson Mallet, qui fut ingénieur de camps et armées du roi de

Portugal et maître de mathématiques des pages de Louis XIV, dans le chapitre sur les îles Canaries de sa *Description de l'Univers* signale :

Ces Isles reçurent des Anciens le nom d'Isles *Fortunées* à cause de la pureté de l'air qui y regnoit & de la beauté de leur Terroir [...] Elles sont plusieurs en nombre, & les plus considérables sont celles de Madère, Les Sauvages, La Roche (suivent les noms des 7 îles canariennes). Et dans le paragraphe consacré à Madère en célèbre sa fertilité : Elle a plusieurs petites Montagnes & de tres-agreables Plaines, qui sont également fertiles. Les sources d'eau vive y sont tres-nombreuses, & on y trouve huit grands Ruisseaux qui contribuent à sa fécondité : On a bâti sur ces Ruisseaux des Moulins à scier du bois, & l'on y travaille à des Planches de bois d'If, & de Cèdre [...] Elle est feconde en Cannes de Sucre, en Miel, Cire, & Bled. Les Vignes y produisent le meilleur Vin de la terre. Le Plan en a esté apporté de Candie, chaque grappe est longue de deux pieds ou environ & presque aussi grosse. Les bestes fauves y sont en grand nombre aussi bien que les Cailles, les Ramiers [pigeons], les Paons sauvages & les serins. [...] L'Isle de *Port Saint* est au Nordest de Madere [...] Elle est abondante en bleds & en fruits, & et nourrit des Bœufs, des Sangliers, des Lievres & des Lapins. On y trouve aussi de cette sorte de Gomme qu'on appelle sang de Dragon (*Description de l'Univers...*, Paris, Denys Thierry, 1863, t. III, chap. XV, pp. 205-206).

Les allusions aux îles atlantiques comme les vestiges de l'Atlantide submergée sont éparpillées sur plusieurs récits. Le premier voyageur à traiter en profondeur de cette géographie mythique est Bory de Saint-Vincent, naturaliste de la célèbre expédition Baudin aux terres australes, et plus tard membre de l'Institut, qui, comme résultat de son séjour aux Canaries au début du XIX<sup>e</sup> s., publia en 1803 ses *Essais sur les îles Fortunées et l'Antique Atlantide* (Paris, Baudouin) ; il y consacre le chapitre VII à déterminer « *Si les Canaries et les autres îles de l'océan Atlantique offrent les débris d'un continent* », où, après s'être appuyé sur toutes les autorités depuis Platon jusqu'à Buffon, et après avoir examiné la géologie des îles, conclut :

la nature du sol des Canaries, de Madère, etc. [sous le etc. on doit comprendre Açores et Cap-Vert], était absolument semblable aux terres primitives avant que les volcans ne l'eussent bouleversé. On nous a dit que l'Atlantide était vers l'occident, à peu de distance du détroit appelé par les Grecs Colonnes d'Hercule. Que veut-on de plus? (p. 446).

Et entre les pages 426 et 427 de cet ouvrage Bory représente la « Carte conjecturale de l'Atlantide », sur laquelle il situe trois pays : les Hespérides ou Pays des Atlantes, dont les vestiges sont les îles des Açores, de Madère et des Canaries, emplacement du Jardin des Hespérides ; le Pays des Amazones ; et le Pays des Gorgones, actuellement les îles du Cap Vert, les anciennes Gorgades.

Les mêmes résultats de la recherche de Bory se retrouvent dans l'étude que l'érudit marquis Fortia d'Urban dédie quelques années plus tard (1809) à la submersion de l'ancienne Atlantide, ne faisant aucun doute pour lui que ces îles en sont les restes ; le titre de ce paragraphe du chap. IV en est suffisamment éloquent : « 1. État actuel de l'ancien sol de l'Atlantide ; et premièrement des îles Açores, de Madère, et des îles

voisines » (pp. 92-97). Ensuite il traite des Canaries dans le même sens, et en ce qui concerne les Îles du Cap Vert, il y voit, comme Bory de Saint-Vincent, les anciennes Gorgades où séjournèrent les Gorgones (p. 119).

Jusqu'ici cette esquisse d'un sujet appartenant à l'image mythique de nos îles. Les récits rapportant des observations et des descriptions sur le vif pourront composer un autre versant moins fabuleux et plus positif du passé des archipels, de leur milieu et de leur population. Mais les mythes forgés par l'imaginaire occidental resteront pour toujours inscrits sur l'espace des îles atlantiques, et font partie insécable de leur histoire culturelle.



# VIAJES NARRADOS Y PALABRAS VIAJERAS: VOCES ESPAÑOLAS EN LOS RELATOS DE EXPLORACIÓN FRANCESES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

*Clara Curell, Cristina G. de Uriarte y José M. Oliver*

Universidad de La Laguna

Uno de los rasgos que caracteriza la literatura de viajes propiamente dicha y que la distingue de la ficción es su carácter referencial. La representación de una realidad preexistente, ajena y, con frecuencia, lejana, conlleva un notable esfuerzo por parte del viajero escritor que tan sólo dispone de un número limitado de herramientas lingüísticas para describir y explicar lo distinto, lo ignoto. En efecto, a las dificultades que plantea contar por escrito unas vivencias marcadas por la experimentación de complejas y variadas sensaciones percibidas a través de la vista, el oído o el olfato, hay que sumar las limitaciones que toda lengua posee, que se evidencian de forma especial cuando se trata de designar nociones y objetos novedosos. El cronista intenta solventar esta carencia, que Montalbetti define como un «*décalage entre la somme finie des lexèmes dont je dispose et les référents dont je souhaite rendre compte*» (1997: 162), recurriendo tanto a procedimientos estilísticos, tales como descripciones, adjetivaciones, personificaciones o analogías, como a la lengua del otro, que cuenta, como es natural, con significantes para estos referentes. El préstamo léxico representa, de este modo, no sólo la solución más fácil y económica, sino también la más eficaz para la descripción de nuevas realidades.

Los relatos de viajeros franceses a Canarias, que han venido ocupando nuestro quehacer investigador desde hace ya varios años, recogen, como es fácil suponer, un buen número de voces vernáculas alusivas a la historia y a la realidad cotidiana de los naturales del Archipiélago. Actualmente, una parte de nuestro trabajo<sup>1</sup> consiste en inventariar, clasificar y analizar el léxico hispano presente en un amplio conjunto de libros de viajes que abarca desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX<sup>2</sup>.

Para esta ocasión, nos hemos ceñido a cuatro relatos, publicados entre 1889 y 1911, que nos servirán de botón de muestra del rastreo de palabras viajeras que estamos llevando a cabo. Si bien estos textos, de desigual envergadura, son fruto de estancias de duración y objetivos diferentes, tienen en común el deseo de ofrecer una visión

---

1. Para ello nos hemos servido de las principales fuentes lexicográficas del francés y del español, así como de diversos diccionarios diferenciales de la variedad canaria, que reseñamos en la bibliografía final del artículo.

2. Para ello nos hemos servido de las principales fuentes lexicográficas del francés y del español, así como de diversos diccionarios diferenciales de la variedad canaria, que reseñamos en la bibliografía final del artículo.

general de la situación de Canarias en ese momento histórico.

Siguiendo un orden cronológico, citaremos en primer lugar dos breves crónicas debidas a Edmond Cotteau (1889) y a G. Verschuur (1902), que dan cuenta de los viajes que efectuaron a varias islas en 1888 y 1901 respectivamente. Aunque ambos documentos, aparecidos en la revista especializada *Le Tour du Monde*, no tienen más propósito que el meramente turístico-periodístico, constituyen un interesante retrato de Canarias en el que, como es habitual en este tipo de obras, se mezclan vivencias personales, anécdotas, referencias históricas y descripciones de los lugares y sus gentes.

Por lo que respecta a los otros dos relatos, hay que señalar que ambos fueron publicados en forma de libro por editoriales de prestigio y con una extensión que supera las 300 páginas; de ahí que sean mucho más profusos en detalles y que, en ocasiones, aborden temas del interés particular de sus autores. Así ocurre en *Les Îles Canaries. Description de l'Archipel*, en el que el jurista Louis Proust y el botánico Joseph Pitard no sólo dan minuciosa cuenta del recorrido que realizaron por todo el Archipiélago entre enero y mayo de 1905 –cumpliendo, de este modo, con su objetivo de que el libro pudiera servir de guía a futuros visitantes–, sino que también revelan pormenorizadamente la estructura político-administrativa de las Islas, resumen la historia de su conquista, comentan las costumbres de sus habitantes, explican la configuración de su suelo y de sus costas, describen su peculiar flora o justifican «científicamente» su relación con la mítica Atlántida. Igualmente, el astrónomo Jean Mascart, que se desplazó a Tenerife en la primavera de 1910 con el cometido de observar el paso del cometa Halley, nos lega una completa crónica de su estancia de casi tres meses de duración. En su texto *Impressions et observations dans un voyage à Tenerife* combina la narración de su personal percepción de la isla con los resultados de los distintos experimentos que tanto él como sus acompañantes –la mayoría de ellos fisiólogos– llevaron a cabo en Las Cañadas del Teide.

Antes de empezar con el análisis de las lexías repertoriadas (alrededor de setenta), nos parece conveniente detenernos un momento para hacer algunas precisiones epistemológicas. Como es de todos sabido, los estudiosos del préstamo lingüístico coinciden en señalar que las palabras importadas pueden presentar diversos grados de adaptación y de integración en la lengua de llegada, aunque, en un intento de sistematización, las clasifican en dos grandes categorías que, en realidad, no son sino los extremos de un *continuum*. Por un lado, se encuentran los extranjerismos, es decir, aquellos vocablos que no han experimentado ningún tipo de aclimatación en el idioma receptor y que el hablante sigue percibiendo como ajenos. Por otro, los préstamos propiamente dichos, esto es, aquellas voces que, en su proceso de plena asimilación, han sufrido modificaciones fónicas y morfológicas hasta llegar, con el paso del tiempo, a dejar de ser consideradas foráneas.



Nos centraremos en esta ocasión en la primera de las dos categorías mencionadas, los extranjerismos, que responden a una utilización individual y consciente por parte del usuario. En la mayoría de los casos, el empleo deliberado de estas palabras se debe a lo que Guilbert (1975: 91-95) denomina «neología denotativa» o, dicho de otro modo, a la necesidad de designar una realidad que no cuenta con un significante equivalente en la lengua propia, por lo que su uso es, en cierta forma, indispensable. Otras veces, se trata de «neologismos connotativos» que, lejos de obedecer a razones objetivas, son fruto de una intención puramente estilística. Además de estas dos funciones básicas, la incorporación de xenismos permite al cronista no sólo demostrar su conocimiento más o menos profundo de los objetos descritos y de la lengua autóctona, sino también aspirar a un afán didáctico, proporcionando al lector algunos rudimentos de ese idioma. Sea como fuere, la palabra exógena, amén de procurar color local, refuerza la impresión de novedad, uno de los pilares sobre los que se construye el discurso viajero, en la medida en que no evoca ninguna realidad conocida; de ahí que los autores, con el fin de subrayar su carácter ajeno, la suelen presentar con alguna o varias marcas tipográficas (cursiva, comillas o mayúscula inicial). Por lo que concierne a su incorporación en el texto, la opacidad semántica de esta clase de lexías justifica que estén acompañadas, por lo menos en su primera aparición, de un discurso metalingüístico que puede consistir en su traducción, en su definición o en otro tipo de paráfrasis explicativa.

Atendiendo a los diferentes modos de inserción de los extranjerismos hispanos en los relatos analizados, hemos distinguido cuatro grandes grupos:

- I. Palabra seguida de una definición o paráfrasis explicativa.
- II. Palabra acompañada de su traducción.
- III. Palabra explícitamente designada como perteneciente a la lengua extranjera mediante una fórmula.
- IV. Palabra que experimenta un proceso de lexicalización y se integra gramaticalmente.

Presentamos a continuación cada una de las categorías que hemos ilustrado con una selección de ejemplos.

I. Palabra seguida de una definición o paráfrasis explicativa que figura, bien separada por una coma, bien en nota.

- Leur sol est coupé partout de «Barrancos», sortes de profonds ravins creusés par les éruptions volcaniques et la force érosive des eaux (Proust y Pitard: 6).

En este caso se observa que el narrador se ha servido, simultáneamente, de dos marcas gráficas (comillas e inicial mayúscula) para resaltar la condición de extranjerismo

de *barranco*, vocablo no consignado en las fuentes lexicográficas francesas de la época. El único diccionario que más tarde le dará entrada, el *Lexis*, lo documenta tardíamente, en 1900, aunque Cioranescu (1987: 135) sitúa un primer registro de la variante con una sola "r" (*baranco*) en 1714. Poco después, la presencia de esta voz será ya habitual en los relatos de viajes en relación con Canarias.

- Le plat national était le *gofio*, pâte faite avec de la farine de froment ou d'orge; aujourd'hui encore le *gofio* est la nourriture de tous les paysans et de la classe ouvrière (Verschuur: 90).
- Si en effet notre vieux «rigodon» partage avec les valse lentes, les faveurs de la société des villes, modernisées par le contact incessant des Européens, les *magos*, ou paysans de l'intérieur de l'île, pratiquent et conservent religieusement [...] les danses antiques de leurs ancêtres (Proust y Pitard: 66).

En esta ocasión, las lexías *gofio* y *magos* figuran tanto en el DRAE (desde su edición de 1925 en el primer caso y de 1984 en el segundo), como en los diccionarios diferenciales del español de Canarias con la marca de canarismo de origen prehispánico.

- Puis les *retamas*, gros arbustes circulaires, sont couverts de petites fleurs blanches et, disposés de ci de là parsèment les rochers d'une sorte de moisissure fleurie; enfin le *codeso*, arbuste plus petit, apporte capricieusement ses bouquets de fleurs jaune ardent, comme des boutons d'or... (Mascart: 121).

En cuanto a los dos términos botánicos *retama* y *codeso*, observamos que el cronista no nos facilita su definición completa, sino que se limita a proporcionar aquellos semas que le parecen más distintivos.

- Cependant dans certaines parties de ces îles [...] on rencontre une nappe d'eau très abondante [...] que l'on pourrait exploiter beaucoup mieux qu'on ne le fait à l'aide de primitives «norias» mues par des dromadaires. [En nota] *Description d'une noria*: la *noria* est un appareil d'une extrême simplicité. Elle est composée d'un pivot en bois... (Proust y Pitard: 8).

Si bien *noria* es un hispanismo asentado en el francés, puesto que ya lo consignan los diccionarios de la época documentándolo desde 1792, nuestros autores lo perciben como voz extranjera. De ahí que no se limiten a marcarlo tipográficamente, sino que añadan una extensa definición en nota.

- Sur un autre signe du gouverneur, l'*espada* entre à son tour en scène. [En nota] *Espada* ou *matador*: celui qui tue le taureau. (Proust y Pitard: 80).

Únicamente Proust y Pitard incluyen la descripción de una corrida de toros, a la que le dedican varias páginas, lo que explica el empleo de un elevado número de hispanismos denotativos relativos al mundo taurino, entre los que se cuentan, además de los ejemplos arriba citados, *banderilla*, *banderilleros*, *corrida*, *chulos*, *entradas*, *montera*, *muleta*, *picadores*, *torero*, *torera*, *toril* o *plaza de toros*.

II. Palabra acompañada de su traducción inserta en el propio discurso o en nota a pie de página, reproduciendo, en cierta forma, la fórmula del diccionario bilingüe. Unas veces, el vocablo francés es introducido por dos puntos o por la fórmula equivalente «[ce qui] veut dire»; en otras ocasiones, aparece entre comas o precedido de la conjunción «ou» y, por último, figura también entre paréntesis a modo de un inciso aislado del resto del enunciado, lo que no sólo impide que ambos códigos lingüísticos se confundan, sino que permite su eventual supresión. Los ejemplos agrupados en este bloque responden claramente a un empleo estilístico o connotativo, ya que expresan realidades perfectamente denominadas en francés.

- Les magasins ferment à midi, personne ne veut travailler et les habitants se priveraient plutôt de manger que de manquer à la *corrida*. [En nota] *Corrida*: course (Proust y Pitard: 77).
- [...] mais cette fête, malheureusement, se termine presque toujours dans l'ivresse, par suite des arrêts fréquents qu'il convient de faire dans les *Ventas*. [En nota] *Ventas*: cabarets (Proust y Pitard: 67).
- [...] un simple regard échangé au cours d'une conversation pendant une promenade, suffisent pour autoriser l'élú, désormais, le *novio* à faire sa cour à la *novia* [En nota] *Novio*, *novia*: fiancé, fiancée (Proust y Pitard: 60-61).
- Je sais presque l'espagnol. C'est-à-dire: je sais «mañana», qui veut dire «demain» (Mascart: 47).
- On ne peut circuler qu'en mulet, et les auberges espagnoles, «fondas», n'ont aucun point commun avec le luxe ou le bien-être modernes (Mascart: 13).
- Les muletiers ou «arrieros» tiennent, comme on dit vulgairement, le bon bout (Mascart:117).
- Les grandes routes (*carreteras*) aux Canaries sont souvent des chefs-d'œuvre de construction en égard au terrain où il a fallu les tracer (Verschuur: 97).

III. Palabra explícitamente designada como perteneciente a la lengua extranjera mediante las fórmulas «qu'ils appellent» o «qu'ils désignent» y acompañada de su traducción o de una descripción más o menos completa.

- Le bananier, que les Canariens appellent *Platano* (Proust y Pitard: 303).
- La propriétaire de l'hôtel me procure le meilleur âne de la localité, accompagné d'un guide modèle, pour faire le voyage de Taganana. [...] On l'appelle *arriero* dans la langue du pays (Verschuur: 94).
- Un tramway assez primitif relie le port à la capitale, mais un commissionnaire d'hôtel m'embarque dans une voiture originale qu'on appelle *tartana* et qui part au galop (Verschuur: 86).
- Une autre très ancienne danse [...] que les Canariens actuels désignent tout simplement sous le nom de *dansa* (Proust y Pitard: 66).

En este último caso, la forma *dansa* podría responder a un intento por parte del autor de reproducir la pronunciación local en lugar de la ortografía.

IV. Palabra que experimenta un proceso de lexicalización y se integra gramaticalmente en el discurso a través de un determinante francés (artículo, demostrativo, posesivo, numeral, etc.) o de la marca de plural. Al no estar explicitado su significado, la voz es totalmente opaca para el lector que deberá realizar una labor de descodificación basándose en las indicaciones semánticas que le suministre el contexto que, en ocasiones, resultan insuficientes.

- De loin en loin, en effet, un paysan vous salue d'un «adios» cordial [...] (Proust y Pitard: 81).
- Tous les jours, il fournissait à chaque habitant 7 «botijas» d'eau (42 litres) (Proust y Pitard: 296).
- Il est loin de ressembler aux deux ou trois jolis petits *pueblos*, dans lesquels nous venons de nous arrêter (Proust y Pitard: 153).
- Un «señor» ganté de blanc, se promène avec un énorme porc, qu'on a préalablement barbouillé de deux ou trois couleurs et qu'il tient au bout d'une petite chaîne (Proust y Pitard: 195).
- Aujourd'hui, le port d'Arrecife à lui seul, arme 18 bateaux de pêche «*costeros*» (Proust y Pitard: 215).
- Nous verrons quand nous descendrons ces «*riscos*», quelles pentes vertigineuses ils offrent à l'ouest (Proust y Pitard: 192).
- Au centre de chaque habitation, nous retrouvons «le patio» espagnol, dont nous

avons admiré quelques riches spécimens à Séville et à Cordoue. Le plus souvent ombragé d'un unique palmier, ce patio devient dans certaines maisons riches un véritable jardin (Proust y Pitard: 74).

- [...] pas de camino, pas même de sentier, le chameau se guide seul au milieu de ce désert (Proust y Pitard: 110).

El vocablo *camino* representa un caso extremo de lexicalización al aparecer sin marca tipográfica alguna.

- Sans doute, à leur naissance, ils coulent resserrés entre des gorges étroites, dont les flancs taillés à pic ne portent aucune végétation, mais quand leurs flots impétueux, et qui parfois tombent en cascades écumantes, ont franchi ces «cañons», ils s'étalent paisiblement, avant de prendre à nouveau leur élan dans de larges vallées [...] (Proust y Pitard: 7).
- Un Canarien qui vivait à Seville pouvait, sans mouvoir ses pieds, éviter tous les projectiles qu'on lui lançait d'une distance de huit pas; il s'exposait à ce péril pour un «quarto» (Proust y Pitard: 48).

Estos dos últimos ejemplos son los únicos de este epígrafe que responden, a nuestro entender, a una necesidad de denominación. Así, el *Trésor de la Langue Française* incluye la lexía *cañón*, con la forma adaptada *canon* (que documenta desde 1877), para aludir a un tipo especial de paso entre montañas: «vallée creusée par un cours d'eau et caractérisée par son étroitesse, sa profondeur et l'abrupt de ses parois rocheuses». En cuanto al sustantivo *quarto*, que aparece transcrito con la grafía latinizante en boga antes de la reforma académica de 1815, se refiere a una moneda de cobre española en curso en aquel momento.

Una simple observación de los datos textuales que hemos recogido nos permite constatar lo siguiente:

- > Más de la mitad de los extranjerismos recopilados son préstamos denotativos, puesto que designan realidades que carecen de significado en francés. Entre ellos, destacan *cañón*, *codeso*, *duro*, *folía*, *gofio*, *guanche*, *isa*, *matador*, *muleta*, *noria* o *cuarto*.
- > Las demás voces inventariadas distinguen objetos o relaciones perfectamente denominadas en francés, por lo que su empleo responde claramente a una voluntad de connotar el discurso, dotándolo de color local, como sucede con *arriero*, *botija*, *camino*, *carretera*, *casa*, *cueva*, *novio*, *pueblo*, *puerto* o *risco*.

- > La primera aparición de la lexía extranjera suele ir acompañada de un discurso metalingüístico, mientras que, en lo sucesivo, figura con una simple marca tipográfica, obligando al lector a realizar un esfuerzo suplementario de memorización.
- > Pese a que, desde el punto de vista lexicográfico, el hecho de que el préstamo esté incluido en los diccionarios generales supone un grado máximo de asimilación, ya que pasa a formar parte del léxico francés, un grupo reducido de hispanismos de nuestro corpus parece contradecir esta afirmación. En efecto, *alcade* [sic], *ayuntamiento*, *guanche*, *matador*, *noria* y *picador*, admitidos ya en repertorios franceses anteriores al momento del viaje, siguen siendo percibidos por los autores como elementos ajenos y, por tanto, señalados como tales.
- > Por último, otras de las formas marcadas como extranjerismos en los relatos analizados se han incorporado posteriormente al francés, como lo demuestra su presencia en los principales diccionarios del francés actual. Así ocurre con *banderillero*, *cañon* [sic], *chulo*, *conquistador*, *patio*, *torero* o *venta*. En el caso de *barranco*, su plena incorporación a la lengua francesa puede ser discutible al estar consignado únicamente en una de las fuentes consultadas, el *Lexis*.

Si bien es cierto que el viajero suele emprender su aventura falto de las herramientas lingüísticas adecuadas para expresar fielmente nuevas realidades y emociones, no lo es menos que la experiencia del viaje, como afirma Montalbetti (1997: 170), le brindará la ocasión de hacer suyas palabras ajenas, que lo acompañarán a la vuelta como una prueba palpable de lo vivido:

Comme l'objet souvenir, ils ont subi un transfert; importés d'un lieu dans un autre, d'un code dans un autre; comme lui, figurant à présent dans un contexte ou une réalité familière; comme lui, conservant une spécificité qui maintient la perception de leur étrangeté.

## Referencias bibliográficas

CIORANESCU, Alejandro (1987). «Palabras canarias en francés». In : *In Memoriam Inmaculada Corrales*. La Laguna : Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, t. I, pp. 131-144.

COROMINAS, J. y PASCUAL J. A. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid : Gredos.

- CORRALES ZUMBADO, Cristóbal *et al.* (1996). *Diccionario diferencial del español de Canarias*. Madrid : Arco Libros.
- COTTEAU, Edmond (1889). «Ascension au pic de Ténériffe (pic de Teyde)». In : *Le Tour du Monde*, n° 1482, pp. 345-352.
- CURELL, Clara y Cristina G. de URIARTE (2001). «Hispanismos en los libros de viaje franceses del siglo XVIII». In : Isabel Uzcanga Vivar *et al.* (eds.), *Presencia y renovación de la lingüística francesa*. Salamanca : Ediciones Universidad, pp. 99-107.
- CURELL, Clara, Cristina G. de URIARTE y José M. OLIVER (en prensa). «Por un glosario de hispanismos en la literatura de viajes». In : *Actas del XVI Coloquio de la APFUE. Colloque International Texte et Société*. Lleida : Servei de Publicacions de la Universitat de Lleida.
- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine (2000). *Écrire le voyage au XV<sup>e</sup> siècle en France*. París : PUF, coll. «Études littéraires Recto-verso».
- Grand Larousse de la langue française*. París : Larousse, 1971.
- GUILBERT, Louis (1975). *La créativité lexicale*. París : Larousse.
- Larousse de la langue française. Lexis*. París : Larousse, 1979.
- Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. París : Le Robert, 1989.
- LITTRÉ, Émile (1956). *Dictionnaire de la langue française*. París : J.-J. Pauvert éd.
- MASCART, Jean (s.d. [1911]). *Impressions et observations dans un voyage à Tenerife*. París : Ernest Flammarion.
- MONTALBETTI, Christine (1997). *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. París : PUF.
- MORERA, Marcial (2001). *Diccionario histórico-etimológico del habla canaria*. Santa Cruz de Tenerife : Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- PROUST, Louis y PITARD, Joseph (s.d. [1908]). *Les Îles Canaries. Description de l'Archipel*. París : Klincksieck.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Edición electrónica. Madrid : Real Academia Española / Espasa Calpe.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid : Espasa Calpe.
- Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*. París : CNRS, 1971-1994.
- VERSCHUUR, G. (1902). «Les îles Canaries». In: *Le Tour du Monde*, nueva serie, n°s 8 y 9, pp. 85-108.





# VISIÓN MODERNISTA DE JERUSALÉN Y JAPÓN EN LAS CRÓNICAS DE VIAJES DE PIERRE LOTI Y ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

María Luisa Torre Montes

María José Sueza Espejo

Université de Jaén

## Introducción

La elección del título de nuestra comunicación *Visión modernista de Jerusalén y Japón en las crónicas de viajes de Pierre Loti y Enrique Gómez Carrillo* se debe a varias razones entre las que destacamos la atracción que sentimos por la literatura de viajes, en general, y por la crónica modernista, en particular.

El hecho de haber optado por la figura del escritor y cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), ha sido por su importancia dentro de la literatura de viajes de finales del XIX y del principio del XX. Sin embargo este autor no ha gozado de la atención que merece por la trayectoria de su vida y de su obra. Mostramos igualmente especial interés es ver cómo un escritor hispanoamericano, muy influenciado por la cultura francesa, ha tratado el espacio oriental desde la estética modernista.

Enrique Gómez Carrillo tuvo una vida repleta de anécdotas y acontecimientos, propios de un escritor inmerso en el mundo bohemio de su época, además de un viajero infatigable al mismo tiempo que cronista de sus propias aventuras y experiencias, signo característico de su tiempo. En su quehacer literario y periodístico, al igual que los escritores de su generación, cultivó el ensayo, la crónica, la crítica literaria,... Objeto de nuestro estudio son *El Japón heroico y galante* (1912) y *Jerusalén y la Tierra Santa* (1912). Conviene destacar que en su obra no guarda ninguna referencia cultural con su país natal; sus puntos de referencia, cuando escribe sobre Oriente, son europeos, o mejor dicho occidentales.

Varios son los críticos que coinciden en resaltar la afinidad de Gómez Carrillo con Loti en lo que se refiere a la primacía de la sensación en los viajes. El paralelismo que establecen los críticos, entre ambos autores, llega hasta tal punto de dar a Carrillo el sobrenombre de “el Loti castellano” por su insistencia en resaltar el elemento sensorial. De paso cabe reseñar que esta comparación no desagradaba lo más mínimo a Gómez Carrillo que sentía una gran admiración por el maestro francés.

Loti era uno de los escritores más leídos de la época cuyos libros de viaje describían la evasión a tierras lejanas y el exotismo de las sociedades no occidentales. Como bien dice Todorov, Loti se fijó un solo objetivo en este tipo de libros: el de coleccionar

sensaciones e impresiones. Sus escritos dieron un nuevo aliento a la sensación como tema en el relato de viaje. En esta línea Todorov afirma : “Dans la dédicace de ce même livre (se refiere a *Madame Chrysanthème*), Loti déclare que ses trois principaux personnages sont: Moi, le Japon et l’effet que ce pays m’a produit » (Todorov, 1989:343)

Estamos ante una época en la que se producen grandes cambios; entre ellos destaca el desarrollo de los medios de comunicación de masas, y especialmente, la prensa, que experimenta un gran auge durante el primer tercio del siglo XIX. Los escritores acudían a las páginas de los periódicos por la gran difusión que tenía la prensa y también por los ingresos suplementarios que estas colaboraciones les suponían. En este sentido, la prensa jugaba un gran papel de difusión cultural, en la medida en que, aparte de informar, abarcaba secciones folletinescas y culturales cuyos espacios quedaban abiertos a las colaboraciones de escritores nacionales o extranjeros.

La crónica de viajes desempeña un papel importante dentro del Modernismo. Este género literario incidió, en gran parte, en el florecimiento y posterior desarrollo de lo que dio en llamarse: “la literatura de viajes”, mediante la aportación de unos parámetros estético-literarios que se pueden condensar en la brevedad, la frescura de las noticias locales, la visión exótica anhelada por los literatos y artistas de la época, la imagen del “Otro” desde la perspectiva occidental y el conocimiento de los lugares que pronto cambiarán Europa.

Se puede decir que la crónica nace de la mano del periodismo literario que surgió en Hispanoamérica. A través de los periódicos, las nacientes burguesías plasmaron su afán de igualarse a Europa y de saber cómo discurría la vida en las grandes capitales europeas, sobre todo, en París. La crónica era como una vitrina, a la que aspiraban los espíritus sedientos de modernidad, y las grandes expansiones coloniales realizadas por Europa a lo largo del siglo XIX despertan un profundo interés. Esto sin olvidar la existencia de una fuerte crisis espiritual y de pérdida de fe en la razón a finales del siglo XIX, común entre la generación modernista declarada viajera y peregrina.

Comenzaremos aludiendo brevemente a la estética modernista. Este movimiento nació como una oposición abierta al realismo y naturalismo, caracterizándose por una exigencia de libertad en el uso de la palabra, como medio para lograr la belleza estética, sirviéndose de las sensaciones. Como consecuencia, hubo una renovación de las formas de expresión artística y la conquista de un nuevo sentido de lo bello. Pero no hay que olvidar que los modernistas rechazaron los elementos antiguos de su época, sin dejar de considerar la importancia del mundo helénico o el pasado romano y las civilizaciones del Próximo y el Extremo –Oriente.

Sin embargo, una de las herencias que la generación modernista hispanoamericana guardó del Romanticismo, fue “el mal del siglo”. Convencidos de la fatalidad de su desgracia, los artistas buscan huir de la realidad por todos los medios. Si alguien tiene

alma de artista, la vida moderna le tiene que parecer aburrida; por ello, como en siglos pasados, se busca en los países orientales el color, las costumbres diferentes y tradicionalistas, y el pintoresquismo. Aparece el deseo de descubrir constantemente los elementos nuevos en la realidad, y para hacer esto debe profundizar en sus sensaciones, experimentar las novedades. Así pues, los modernistas fomentan la evasión ante la dura realidad; para ello hacen uso de cierto exotismo que se ve plasmado en sus relatos de viajes y en sus crónicas. Su inclinación por los temas orientales y las literaturas exóticas tenían por objetivo idealizar el pasado, buscar lo raro en países extranjeros logrando distancia en el tiempo y en el espacio.

Para Hispanoamérica, el modernismo señala el inicio de una independencia literaria respecto a España para crear una literatura propia; su inconformidad con el lenguaje arcaico les llevó a emprender el camino del Parnasianismo y las nuevas sensibilidades refinadas que caracterizaron al simbolismo francés.

En su libro *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* Gómez Carrillo nos habla de uno de los más señalados ideales del Modernismo y declara:

El exotismo bien entendido es cosa excelente. Los coloristas de raza como Delacroix, los poetas que gustan del mundo exterior como Gautier y los narradores amenos como Loti, sienten con más intensidad cuando se encuentran lejos de su patria, porque la alegría de la llegada, mezclándose en sus almas con el mal del regreso, determina en ellos un estado de morbosidad cerebral que agranda los ensueños y que aviva las sensaciones (Gómez Carrillo 1895:87)

Su apasionante mirada hacia lo lejano y lo exótico les hizo arrastrar duras críticas, que les achacaban su falta de sentido social y político, además del desinterés por los problemas de su tiempo, aunque bien es verdad que, a través de sus crónicas, se dan pinceladas acerca de la sociedad del momento, las noticias sobre la ciudad o el país visitado, así como informaciones de su realidad social y política.

La razón de definir a Carrillo como viajero-impresionista, se debe a la gran influencia que ejerció sobre él, el escritor Pierre Loti pues ambos valoran sobremedida el papel de la sensación. Como botón de muestra tenemos las siguientes declaraciones del propio autor en *El primer libro de las crónicas*: “[...] por mi parte, yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más pintoresco, más poético: la sensación.” (Gómez Carrillo, 1919: 10-11)

En literatura, la aplicación de la técnica impresionista adoptada por los pintores en esta época, valora el color y las imágenes instantáneas, pintando con palabras escenas que se acercan al cuadro de pintura.

Empaparse de lecturas antes de viajar es algo propio de los viajeros escritores de esta época. El recurrir a los libros era casi un ritual, un hábito al que nadie escapaba; antes de partir sentían esa curiosidad de informarse sobre los países a los que pretendían

viajar. Era un modo de formarse su propia idea amén de una especie de guía cultural. Estas múltiples lecturas de referencias bibliográficas se mencionan en sus obras. Los textos, en especial los de Gómez Carrillo, se caracterizan por la densidad y acumulación de documentación respecto a los lugares visitados.

Los relatos de viaje transcurren en espacios abiertos, viéndose inundados por los fenómenos exteriores como la luz, el sonido, el olfato,..., todo ello filtrado por el quehacer literario del autor. La ciudad es un espacio donde lo primero que se experimenta es la luz el lado visual, pero donde también se disfruta de sonidos y voces. Cada ciudad, para estos autores, goza de un rasgo que la hace única.

Los escritores modernistas no sólo viajan para ver ciudades, paisajes, monumentos, tipos humanos..., sino que para ellos, el viaje en sí también es una finalidad. Con esta idea se introduce otro matiz cuya dimensión linda con lo filosófico. Decimos esto en la medida en que la cuestión no es el viaje propiamente dicho, sino más bien lo que acompaña durante el mismo, es decir, las ideas que le vienen al autor, las reflexiones que surgen cuando se realiza el viaje.

Dentro de la sensación que experimentan estos autores en sus viajes, tanto los reales como los imaginarios, destaca la luz que para ellos es decisiva y diferente según los diversos lugares por donde viajan. Consideran que la luz juega un papel decisivo a la hora de reconocer y distinguir los lugares.

Podemos decir que Oriente, desde la perspectiva occidental, es la encarnación del "Otro". Un "Otro" diferente y deformado por una visión que se nutre de los estereotipos cimentados en la violencia, el despotismo y el lado salvaje y sangriento del oriental. Pero lo paradójico es que al mismo tiempo es un espacio exótico donde se encuentra el ensueño, el misterio y la belleza.

Los estereotipos que cultivaron los escritores franceses románticos, parnasianos y simbolistas pasaron a formar parte del imaginario modernista. Sin embargo, en su acercamiento a Oriente, los modernistas supieron marcar las diferencias y dejaron huellas personales en su tratamiento del mundo oriental.

Oriente representa un nuevo aliento, un alivio a sus crisis espirituales y una rebeldía contra el materialismo y la deshumanización del hombre por el progreso. Los modernistas sintieron una gran atracción por los países lejanos y las milenarias civilizaciones del Próximo y Extremo Oriente, esmerándose en describir un universo embriagado de ensueños, bello, extremadamente decorativo.

Uno de los aspectos que caracterizan el Oriente tratado por los modernistas es la sutil mezcla que hacían entre la sensación subjetiva y la memoria libresca, armonizando el cliché y la sensación. Plasmaron su lado personal pero, al mismo tiempo, no supieron evitar los estereotipos que estaban de moda en el ambiente literario de su época.

A raíz de sus vivencias por las ciudades de Oriente, tanto Carrillo como Pierre Loti

se sienten estimulado por los aspectos de la sociedad en la que se encuentra y nos ofrece pinceladas relativas al modo de vida, al comercio, a la agricultura, a la familia, a la organización social, a la literatura del país, sin olvidar el clima político-económico.

Es importante señalar la decepción y la desilusión de ambos escritores viajeros al enfrentar su visión mítica y a la vez exótica de las ciudades de Oriente con la realidad de la europeización de éstas.

Cuando tratan el tema de la mujer oriental lo harán poniendo énfasis en lo chic, lo sensual, lo perverso y, al mismo tiempo, subrayarán su belleza, su exquisitez y su concepto de objeto de deseo inalcanzable.

La mujer, desde la perspectiva modernista, tiene que ser bella e inspiradora. Ya no es la heroína idealizada por los románticos, sino la mujer concebida sobre todo desde el punto de vista estético. Se describe con un lenguaje preciosista, exótico y suntuoso. Destaca su frivolidad y su amor por disfrutar la vida. No obstante, la belleza oriental es siempre juzgada con parámetros de belleza europea.

También se hace énfasis en describir los aspectos que acentúan el color local como la música y el baile. Les gusta evocar lo antiguo, lo histórico, lo milenario y todo lo que le recuerda las escenas de *las Mil y una Noches*, al mismo tiempo que condenan la irrupción de Occidente en este marco oriental.

Los modernistas heredan del Romanticismo el interés por los temas religiosos volviendo su mirada hacia las fuentes bíblicas y a las evocaciones evangélicas. En este sentido, el viaje que realizan Carrillo y Loti a Jerusalén y Tierra Santa se puede considerar como una afirmación de su fervor religioso y una continuación de esa tradición romántica en el caso del primero y la de un alma atormentada en el del segundo.

El viaje de Carrillo y de Pierre Loti a Palestina supone para ellos una búsqueda espiritual y una ocasión propicia para que aflore su sentimiento religioso y su fe cristiana. Cabe aclarar que la obra *Jerusalén y la Tierra Santa* provocó una gran polémica en la que se le reprochaba su falta de fe cristiana. Para ver hasta qué punto tuvo eco la polémica que se desató contra este escritor, su nombre llegó a figurar en la lista de los autores prohibidos. Las acusaciones de la iglesia se basaban en que había interpretado la Biblia a su manera atacando a la figura de Jesús.

La primera impresión que experimentan en la ciudad santa refleja un misterioso estremecimiento, cosa que no sintieron en ninguna otra ciudad de Oriente. Sensación que denota su sentimiento religioso o el ansia de acercamiento a los lugares santos. Llegan a la ciudad santa como apasionados peregrinos en busca de impresiones marcadas por las evocaciones bíblicas.

En lo relativo al paisaje que rodea la ciudad, coinciden con la tradición romántica en el sentido de que lo describen como árido y hostil, a fin de preservar esa aureola de sacralización que ostenta la ciudad de Jerusalén. La aridez del paisaje se acentúa más

cuando Gómez Carrillo la compara con la gracia florida de los caminos que recorrió por Galilea en dirección de Jerusalén.

Nuestro cronista acentúa el estado de un paisaje, donde la piedra adquiere esa belleza sobria que refleja la consistencia de la historia de la ciudad y sus monumentos. Esta esterilidad del paisaje es un ingrediente más, junto a las ruinas de la ciudad santa, para erigir a Jerusalén en ciudad símbolo.

Pierre Loti en su viaje a Tierra Santa también insistió en la desolación del paisaje de Jerusalén, y así expresó un gran estremecimiento a su llegada.

La descripción que nos ofrecen los dos escritores de la ciudad de Jerusalén se sitúa dentro de la tradición, teniendo como base el uso de fuentes librescas que hacen hincapié en ese desolador ambiente. Del mismo modo, Loti coincide en esta visión en su obra. Una primera visión del paisaje árido que rodea a Jerusalén continúa en las calles de la ciudad, tanto la piedra como la vegetación participan en erigir a la ciudad santa como símbolo de luto, de amor y de dolor que le confieren un aire sacralizado. La atracción que ejercen estas piedras subrayan el carácter mágico de la ciudad, que se afianza con la llegada de miles de peregrinos para contemplar los lugares sagrados.

Señalar también que la visión del paisaje que Carrillo nos pinta alcanza su máxima expresión tras su llegada a la ciudad a la hora del crepúsculo, o en un ambiente desapacible de viento y lluvia que impide ver con nitidez la imagen de Jerusalén, como es el caso de Loti.

La grandeza milenaria cegaba la realidad que el viajero veía antes de penetrar en la ciudad santa. Nuestros cronistas hacen caso omiso del Jerusalén moderno, sumergiéndose en lo imaginario y evocando los cuadros bíblicos de la ciudad; en este sentido cabe subrayar que no prestan ninguna atención a las imágenes reales que ostenta el Jerusalén extra-muros donde se levantan las construcciones europeas, los conventos franciscanos y las iglesias rusas.

En este contexto, la única imagen que quieren ver, es la de una ciudad donde el tiempo se ha detenido. El apasionado peregrino no ve más que alucinaciones y evocaciones bíblicas, pero esta visión de ensueño tiene un cómplice: el sol que a la hora del crepúsculo lo envuelve todo en una luz ideal que borra toda noción temporal.

A pesar de la imagen que se crea con el crepúsculo, el cronista no teme las decepciones que le puede descubrir la luz del día, porque se encuentra inmerso en esa visión de ensueño de la que goza profundamente, llegando a personificar la ciudad: "Contemplando tu silueta sublime en la apoteosis del crepúsculo, te veo, no tal cual eres, sino, tal cual los hombres te sueñan" (Gómez Carrillo, 133)

En un interesante monólogo, rodeado de espacios sagrados, se detecta la profunda emoción *in crescendo* que embriaga a un Enrique Gómez Carrillo, que se dirige a la ciudad para él personificada.

Ahora bien, el paisaje de ensueño evocado con cierta nostalgia por Carrillo está impregnado de un sentimiento ambiguo: mezcla de eternidad y tristeza; con ello pretende decir que la ciudad encarna al mismo tiempo la sensación de luto y muerte.

El carácter misterioso y sagrado de la ciudad se acentúa más cuando a la tristeza se le une la ausencia de fiestas, o por el contrasentido que posee el celebrar fiestas en los lugares de padecimiento y sufrimiento sufrido por el Mesías.

En las calles de Jerusalén, Carrillo destaca, en un primer momento, la presencia de muerte, como si estuviera en un cementerio. Sin embargo, a medida que va descubriendo la ciudad, la vida que palpita en esas callejuelas milenarias de atmósfera mística se va desvelando:

Poco a poco, estas callejuelas que me producían al principio una angustiosa sensación de muerte con su penumbra, con su silencio y con su abandono, van animándose de una manera extraña. Ya no me siento como perdido en un cementerio. Ya, a mi alrededor, una vida misteriosa se agita en la suave atmósfera mística, entre rumores de rezo y palpitations de campanas. Nada de oriental, nada de levantino, nada de ya visto, nada de ya soñado (Gómez Carrillo, 135)

Este autor recalca el carácter insólito de estas calles que forman un espacio que simboliza lo sagrado. Todas las características que menciona tienden a ello: angustia, misterio, silencio, murmullos de rezo, el repique de campanas. Ahora bien, en las callejuelas de la ciudad santa también asistimos a escenas de la vida oriental, donde el olor a café se mezcla con el del tabaco turco, destacando así el aroma como sensualidad propia del Modernismo.

Así pues, dejando de lado estas impresiones de la vida animada que se respira en la Puerta de Jafa, el resto de las callejuelas de Jerusalén intramuros, aparecen descritas con un aspecto sombrío. Esa descripción viene a ser el reflejo de una vida anclada en la vida mística cargada de salmos y rezos:

Algo más lejos, donde las callejuelas se oscurecen a la sombra de altos muros místicos, la verdadera Jerusalén comienza... y entonces, una sensación singular se apodera de nuestra alma; una sensación en la cual palpita algo de inefable y algo de siniestro a la par, una intensa y fantástica impresión de ensueño. (Gómez Carrillo, 135-136)

Para Loti, Jerusalén parece un agujero oscuro que resalta por el contraste propio del Oriente, donde conviven la tristeza de las calles y el color local del entorno.

La melancolía se acentúa al evocar el pasado. Todas las ruinas de la ciudad hablan de un pasado de gloria y sacrificios, de cuna de profetas y santos.

Al mismo tiempo, en esas callejuelas ruinosas y melancólicas, el murmullo de los rezos, las luces que adornan las imágenes sagradas y el aroma de incienso y mirra crean una atmósfera cargada de sacralizado y misticismo. Todo participa en esa búsqueda

de lo espiritual y de lo armonioso, de lo esotérico, que forma parte de la estética modernista, evocando un universo de armonía y melodías.

Entre las callejuelas de ambiente religioso, Carrillo parece dejarse llevar por las ánimas de los lugares sagrados, por la armonía y la belleza que le embriagan.

El escritor guatemalteco alude a calles con alma, enredadas y silenciosas que rezuman aires de espiritualidad. Nos describe con todo detalle la topografía de la ciudad antigua. Ambos escritores prefieren descubrir el laberinto de sus calles solos, paso a paso y sin ningún mapa, con el propósito de experimentar las sensaciones melancólicas que inspira Jerusalén.

La eternidad de Jerusalén forma parte de los estereotipos que se ha formado la conciencia occidental de Oriente. En este sentido afirma Carrillo que:

Los orientales, en general, y los judíos, en particular, han tenido siempre, a través de los siglos, un extraordinario apego a sus cosas. Sus ritos, sus costumbres, sus trajes, sus manías, todo permanece entre ellos, inmutable, a pesar de las evoluciones y las revoluciones. (Gómez Carrillo, 142)

Gómez Carrillo afirma que hasta los propios bazares contribuyen a perpetuar ese carácter eterno. En ellos se venden objetos religiosos y en el interior de los mismos se ve a los artesanos preparar incienso y bordar velos. Ahora bien, en esas calles conviven varias comunidades religiosas, ya que la ciudad de Jerusalén es sagrada para las comunidades judía, cristiana y musulmana.

Este aspecto pluri-confesional de la ciudad santa llama la atención de nuestros cronistas por sus peculiaridades y también por su fervor religioso. Este cruce se ve encarnado en tres espacios sagrados: El muro de Las Lamentaciones para los judíos; La Basílica del Santo Sepulcro para los cristianos y la Cúpula de la Roca para los musulmanes. En esto se ve el color local de Jerusalén, en esa diversidad de congregaciones y su convivencia en un solo espacio de gran significado para todas.

Ambos escritores coinciden plenamente en su desagrado ante un aspecto que ya presentan las ciudades visitadas; ambos detestan la penetración de Occidente en Oriente y se sienten molestos con la presencia de turistas.

La visita a los santos lugares es para Carrillo un momento de gran intensidad. La exaltación más intensa es la que sintió ante el Santo Sepulcro, al igual que Loti. Se afanaron los dos en describir la ornamentación pomposa de los exvotos y de los cirios del santo sepulcro, a esto se unen "las piedras" sin estilo. Loti nos señala el contraste tan grande entre los tesoros de su interior frente a su gran deterioro.

Merece ser destacada la sensación que se apoderó de Carrillo, en tanto que apasionado peregrino en el recinto sagrado: "La idea sola del sitio, basta a crear, para que nuestras almas se bañen en ella inefablemente, una atmósfera de belleza superior



a la belleza misma. Una emoción artística sería, tal vez, en tal sitio, no sólo inútil sino hasta sacrílega.” (Gómez Carrillo, 16)

La exaltación religiosa de Gómez Carrillo le embriaga tras asistir en la capilla de los jacobitas sirios a un rito celebrado con una lengua de hace dos mil años. La emoción fue tan profunda para el cronista que se conmovió al asistir a la lectura del Evangelio por parte de un monje de largas barbas ante la presencia de los feligreses. Al oír las palabras proferidas por el monje, Carrillo se traslada en el tiempo y evoca las dulces parábolas que santifican la pobreza y la bondad.

Por otra parte, Carrillo al visitar la cripta fúnebre en la Iglesia de Santiago siente otra impresión, ya que el lujo y el oro que adornan el recinto son espléndidos. De gran belleza resulta la descripción de Loti de las vidrieras de la mezquita de Omar:

Les petites fenêtres, placées très près de la voûte, qui laissent tomber leurs reflets de pierreries, sont chacune d'un dessein et d'une couleur différente; celle-ci semble composée de marguerites en rubis; l'autre, à côté, est toute en fines arabesques de saphir, mêlée d'un peu de jaune topaze; l'autre encore se tient dans des verts d'émeraude, parsemés de fleurs roses. (Loti, 69)

Otro de los monumentos de Jerusalén al que Gómez Carrillo presta una especial atención, y que fue también motivo de crítica por parte del clero, es el Templo de Salomón. Describe minuciosamente este templo, citando del “Libro de los Reyes” y de otras fuentes librescas. La belleza de sus piedras y la grandeza que ostenta el Templo, hizo al cronista hispanoamericano evocar el pasado, trasladándose con su imaginación a los regios lugares donde vivían el rey Salomón y la reina de Saba.

En su examen de la comunidad judía, Carrillo adopta una actitud algo ambigua, por una parte pinta a los judíos de forma pintoresca, aludiendo a sus perfiles aguileños y su humildad aparente. Sin embargo, al hablar del alma judía en *Jerusalén y la Tierra Santa*, su actitud cambia y hasta se pregunta por qué la raza judía portadoras de tantas virtudes es odiada universalmente por las otras religiones. No obstante, concluye Carrillo indicando la grandeza del pueblo judío ensalzando sus cualidades morales. También Loti hace una alusión humorística de los judíos, pero más que una crítica al pueblo judío, es una crítica de su estética: ropas, fisonomía,...

Enrique Gómez Carrillo se despide de la ciudad santa con la misma impresión con la que llegó: con este fervor cristiano y embriagado de una visión de ensueño. La sacralización que rodea a los lugares santos quedó grabada en su alma. Su apreciación es entusiasta y llena de armonía. Por el contrario, Pierre Loti se va desilusionado porque no ha sabido encontrar a Cristo.

Destacar que los escritores románticos franceses daban a conocer en sus obras muestras de estos mundos exóticos, fruto de sus viajes reales o imaginarios por India,

China y Japón. Las estampas orientales que plasmaron los modernistas en sus obras emanaban de su acercamiento a los escritores y viajeros románticos. La afición por lo extraño y la introducción del elemento orientalista en las letras francesas fue un punto decisivo que marcó el gusto modernista por lo oriental.

En su viaje al Extremo-Oriente, Carrillo conoció Japón, China, Indochina y la India. Fruto de ese viaje, son sus crónicas sobre las ciudades, el arte, la literatura o la mujer. En sus impresiones incluyó también temas relacionados con la organización social y con las tradiciones de esas tradiciones milenarias.

Sus crónicas sobre estos lugares son interesantes, siendo la más atractiva las dedicadas al Japón ya que fue en una época en la que el país salía de la guerra con Rusia. El acercamiento del autor a la geografía extremo-oriental no difiere mucho de su visión de las ciudades del mundo árabe musulmán.

Tanto Tokio como Kyoto representan para nuestro cronista un espacio mágico donde afloran sus sensaciones. Carrillo siente despertar en él un ensueño muy antiguo, fruto de la lectura de las descripciones pintorescas así como de deseo por imbuirse de exotismo.

Dentro de esta visión de ensueño, Gómez Carrillo evoca el pasado y los tiempos remotos de la civilización nipona realizando un tópico modernista que consiste en estar fuera del tiempo y del espacio a través de la evocación y el ensueño. Se empeñó en crear un Japón milenario, exótico, pintoresco, heroico y galante.

A través de sus impresiones, ha podido reflejar un pasado histórico que sigue en pie en una situación social deprimente. Las especificidades de los japoneses y su ansia por conservar lo típico y lo pintoresco le llevan a realizar unos cuadros descriptivos en los que destaca una sociedad donde pasado y presente conviven, por eso se empeña en escudriñar en el alma de ese pueblo y descubrir su psicología.

Una de las tradiciones japonesas que nuestro cronista ensalzó, como rasgo de identidad, es la existencia de los samuráis y la conservación de la autenticidad de estos caballeros heroicos a través de su concepto del honor.

En lo que se refiere a la visión del arte que Carrillo nos brinda en estas crónicas dedicadas al Extremo Oriente no debemos olvidar el papel de París en acoger manifestaciones literarias y artísticas extranjeras.

El culto de los japoneses abarca muchos dominios y uno de ellos es su culto por la finura y por los objetos de porcelana. Los japoneses sienten mucho amor por cuidar los objetos y por el detalle artístico Carrillo no pasa por alto resaltar estas cualidades que vemos en este pueblo, de tanta finura y minuciosidad.

En la obra *El alma japonesa*, Carrillo dedica un capítulo al tema de los jardines resaltando el amor de los japoneses por la naturaleza. Además de subrayar cómo el arte de contemplar esta naturaleza se ha convertido para este pueblo en casi una religión. Nos ofrece una idea de las sensaciones de contemplación que organizan los japoneses

y las fiestas que celebran para este propósito.

No podía faltar el tema de la mujer. Gómez Carrillo visitó en Japón, el Yosiwara de Tokio. Así contempló a las mujeres de porcelana, transmitiéndonos unas escenas del lado voluptuoso que casi roza con lo erótico. Pero no sólo describe la mujer dedicada a la prostitución, su visión abarca también a la mujer ideal en Extremo –Oriente: mujer como símbolo de inocencia y pureza, de amor espiritual y místico. La mujer de Japón encarnaba una visión modernista en la que se mezclaba lo exótico con lo erótico, lo raro con lo voluptuoso y lo ideal con lo fatal.

El tema de la mujer es uno de los temas más reiterados en las crónicas de viaje de Carrillo. Su visión de la mujer de Extremo-Oriente, las palabras que utiliza para definir las o caracterizarlas son recurrentes: flores, heroínas, sacrificio, legendarias.

Como sucedía en sus respectivas obras sobre Jerusalén, ambos autores presentan numerosas coincidencias; ambos siguen buscando sensaciones e impresiones para transmitir a sus lectores, la luz de la mañana o del crepúsculo estimula sus ensoñaciones acerca del país anhelado, ese país de costumbres y refinamientos milenarios que les hace rechazar cualquiera de los muchos aspectos de la cultura europea que ya impregnaban en aquella época a un Japón cada vez más modernizado o, mejor dicho occidentalizado. Esta modernización les hace apreciar aún más la belleza y magnificencia de sus manifestaciones artísticas, ya sean templos, palacios, jardines o vestimentas, que contrastan con la pobreza existente en algunas calles y algunos paisajes recorridos durante sus desplazamientos. Describe Loti mientras cruza la ciudad de Yeddo, imagen en la que coincide plenamente Carrillo: “Des rues et des rues; des ponts et des ponts, sur une quantité de canaux qui se croisent et se recroisent; tout cela mesquin, grisâtre, uniforme.” (Loti,134)

Aunque va más allá en el análisis de esta pobreza y nos trasmite una idea sobre ella Enrique Gómez Carrillo al referirse a ciertos aspectos de la economía japonesa así como las condiciones infrahumanas en las que vivía la clase obrera.

El deseo de sumergirse en la cultura nipona ancestral les lleva a subrayar los temas relacionados con el honor y los protocolos ceremoniales de muchas de las situaciones particulares de la vida japonesa, ya sea una simple conversación entre una emperatriz japonesa y su invitada europea marcada por rígidas e inmutables convenciones (Loti) o la ceremonia del *harakiri* (Gómez Carrillo). El barrio de las prostitutas, el *Yosiwara*, al constituir un elemento original e igualmente anclado en las tradiciones ancestrales japonesas, consigue atraer la atención de nuestros escritores para que le dediquen gran número de páginas en sus obras. Tampoco faltan en ambos relatos referencias a cómo el Japón les recuerda a veces o les sugiere esporádicamente, ideas respecto a Europa o a París (las referencias a éste último serán más frecuentes en Carrillo).

Tanto Loti como Gómez Carrillo nos hacen llegar ciertas anécdotas que sólo pueden

darse en este país, dada su cultura especial tan distante de la occidental. Este sería el caso del baño junto a algunas damas alojadas en su mismo hotel, que Loti nos describe como una experiencia muy agradable, tras una larga jornada de viaje, costumbre japonesa tan distante de las europeas.

Sin embargo, aparece también algún punto de desencuentro en la visión del Japón que nos transmiten respectivamente estos viajeros infatigables. Esta falta de confluencia se señala fundamentalmente en cuanto al tratamiento de las características físicas del pueblo nipón. Mientras que Loti expresa abiertamente su juicio sobre la falta de belleza de los japoneses en general, a los que compara en varias ocasiones con monos, (salvo excepción de alguna dama que consigue atraerlo), el autor guatemalteco exalta sus cualidades positivas, como lo atlético de los “hombres-caballo”, o hombres que llevan corriendo en sus carros a los que se lo solicitan, y no ahorra elogios para la belleza de algunas mujeres japonesas.

Es justamente la belleza de una de estas mujeres, a su llegada a la estación del tren, una estación igual a cualquier otra estación del mundo, la que hace entrar de lleno a Enrique Gómez Carrillo en el Japón soñado: “Yo la contemplo absorto. Y gracias a ella, a su belleza extraña, a su gracia lejana, a su esplendor de leyenda, la vulgaridad de esta plaza de estación desaparece, y un Japón admirable surge ante mis ojos extasiados” (Gómez Carrillo, 12)

La admiración de Gómez Carrillo por la mujer en general, y por la de las japonesas en este caso se hace patente a lo largo de esta obra. Y no sólo alude a la belleza en su aspecto externo sino también a su componente espiritual, profundo, refinado y sublime. Esto se hace evidente cuando en el capítulo dedicado al *Yosivara* o barrio del placer nipón, se refiere a las prostitutas con gran respeto y admiración, haciéndonos llegar gran número de leyendas o historias antiguas en las que éstas son representadas como damas de grandes valores morales además de la belleza exterior como refinadas, cultas, sensibles, fieles, delicadas y capaces de grandes sacrificios y acciones elevadas por amor, por fidelidad o por cualquier otro deber.

Por el contrario, para Loti, los nipones carecen de belleza. Son numerosas sus indicaciones al respecto tanto de hombres, como de niños o mujeres. Añadir que, para Loti, todos los nipones se parecen físicamente, además añade el parecido también de sus nombres, haciendo juegos de palabras basados en la gran similitud entre ellos.

La aparición de la mujer, en numerosas ocasiones, transporta igualmente a Loti al Japón milenario que es el que buscan afanosamente. Así le sucede cuando, invitado a alguna ceremonia de las altas esferas niponas, hacen su entrada las damas de la corte ataviadas con sus trajes de gala, refinados y maravillosos por lo lujoso y por lo ancestral de los mismos. El hecho contrario, el que los japoneses lleven trajes europeos causa en Loti, al igual que en Carrillo, el efecto de algo bastante ridículo.

Todo lo que es genuinamente perteneciente a épocas remotas de la historia japonesa, suscita en ambos autores profundas emociones impregnadas de veneración y de respeto, desde un traje, como el que Loti admira por ser antiquísimo y haber pertenecido a una emperatriz legendaria: “Mais il s’en dégage encore un parfum de musc et de vétiver, presque une senteur de toilette féminine, et, en respirant, cela, je perds un instant la notion effroyable des dix-sept siècles qui me séparent de cette impératrice.” (Loti, 71).

En su admiración, Carrillo define estas experiencias como sigue: “Sí, la palabra humana no puede nunca traducir esas maravillas de arte, de gracia, de luz, de armonía, de suntuosidad.” (Gómez Carrillo, 92) Del mismo modo, Loti llega a situar las antiguas construcciones y decoraciones japonesas a años luz de las europeas:

Ce peuple qui bâtit avec du bronze, d’ivoire et de la laque d’or, quelle impression de barbarie doit-il recevoir de nos monuments, à nous, en simple pierre; plus grands que les leurs, il est vrai, mais d’un aspect si rude et d’une teinte grise, composée au hasard par la poussière et les fumées. (Loti, 106)

Loti no sólo encuentra esta magnificencia en edificios o estatuas de dioses, incluso lo hace en las flores. El refinamiento que Loti adjudica a las flores, Gómez Carrillo lo encuentra incluso entre los agricultores de quienes dice: “Los campesinos son corteses y floridos como damas preciosas de Molière.” (Gómez Carrillo, 108)

Resulta obvia la fascinación que tanto Loti como Gómez Carrillo sintieron hacia aspectos de las tradiciones ancestrales de la vida japonesa tales como los códigos del honor (al cual dedica Carrillo un capítulo), las armas, los *samurais* y los ceremoniales relacionados con éstos, como el llamado *harakiri* (al cual Carrillo dedica otro capítulo). Respecto a este tema dirá Carrillo. “En este país en que la etiqueta es una religión, el sable tiene su protocolo más complicado y estricto que el del cetro.” (Gómez Carrillo, 71)

Este Japón que emana de la noche de los tiempos y que los embriaga, esporádicamente, los devuelve, esporádicamente, al país de donde vienen. Las sensaciones de luz o de estación del año, retrotraen a Loti a Francia:

[...] cette tombée de nuit d’automne, me prenant si loin, dans la solitude de ces chemins, commence à me serrer un peu le coeur. Par instants, j’ai des impressions de France: ces senteurs dont l’air froid sont impregnées, ces mousses, ces feuilles jaunes, ces loges... (Loti, 84)

Gómez Carrillo, en el hotel donde se aloja en sus primeros días en este país en el que buscan lo exótico de un pasado glorioso caracterizado por acciones honorables y ceremonias refinadas, valentía exacerbada..., que en la actualidad maravillaba al mundo no sólo por este pasado, sino haber vencido en la contienda contra el gigante

ruso, en el salón de baile donde japoneses e ingleses, ataviados a la moda occidental bailaban ritmos también occidentales, tiene la sensación de continuar en la ciudad luz.

Nuestros dos autores reconocen en sus respectivas obras haberse documentado antes de realizar su viaje, y correr en busca de aquello que los libros les anunciaban. El caso de Gómez Carrillo resulta más evidente ya que hace numerosas referencias a gran número de autores y artistas nipones y/o europeos para ilustrarnos en cuanto a la cultura del país del sol naciente: pintores japoneses como Utamaro o, escritores, poetas como Masakazu, leyendas antiguas... Tanto es así que consagra este autor todo un capítulo de su obra sobre el Japón a su poesía, estando éste ilustrado por numerosas explicaciones y traducciones de bellos *haikais* y *tankas*.

No quisiéramos finalizar esta comunicación sin incluir alguna cita sobre las impresiones o sensaciones que tanto caracterizaban a estos autores y lo haremos resaltando sus alusiones a las estaciones, a la luz y a los colores. El 12 de noviembre de 1885, mientras recorre un bosque japonés, Loti escribirá:

Le temps est encore tiède, la lumière encore claire; mais les lotus, déjà touchés par le froid des matins, penchent sur l'eau leurs feuilles jaunies. La mélancolie de novembre s'ajoute à celle de toute cette antiquité morte qu'on sent autour de soi tombée sous l'herbe et la mousse. (Loti, 61)

## Referencias bibliográficas

GÓMEZ CARRILHO, E. (1912). *El Japón heroico y galante*. Madrid : Mundo Latino.

GÓMEZ CARRILHO, E. (1912). *Jerusalén y Tierra Santa*. Madrid : Mundo Latino

HAJJAJ BEN AHMED, K. (1995). *Oriente en la crónica de viajes: El Modernismo de Enrique Gómez Carrillo*. Madrid : Universidad Complutense, servicio de publicaciones.

LIOPESA, R. *Orientalismo y Modernismo*. Universidad Complutense de Madrid. [disponible le 19/08/2007]

<URL: <http://www.ucm.es>>

LOTI, P. (2005). *Japoneries d'automne*. Paris : Kailash.

LOTI, P. (1989). *Jérusalem*. Saint-Cyr-sur Loire : Christian Pirot.

TODROV, T. (1989). *Nous et les autres*. Paris : Seuil.

# MÉDIATION SUBVERSIVE ET MÉTAMORPHOSE

## La chaîne de lecture dans l'œuvre de Paul Nougé

Lénia Marques

CEMRI – Universidade Aberta

Je ne lis jamais de romans, tout au moins depuis quelque quinze ans. Bain délicieux [...]. Du lecteur de romans. De la genèse de son plaisir. L'identification, la catharsis, peut-être. À approfondir.

Paul Nougé, *Journal*

L'œuvre du surréaliste bruxellois Paul Nougé (Bruxelles, 1895-1967), qui demeure toujours dans les ombres de l'oubli, pousse à une réflexion pertinente sur les actes d'écriture et de lecture, en particulier sur les médiations et les métamorphoses qu'ils impliquent.

Le chef de file du surréalisme bruxellois se révèle un lecteur avisé<sup>1</sup> de Stéphane Mallarmé à Jean Paulhan, en passant par des auteurs subversifs comme Lautréamont ou Arthur Rimbaud, parmi d'autres. Dans son œuvre, en prose comme en poésie, l'écho de ses lectures se fait entendre, de façon plus ou moins voilée. À côté de ces confluences, et dans les méandres de ses pratiques de lecture et d'écriture avec tous leurs enjeux, des lignes de discontinuité, voire de rupture, gagnent corps au long de l'œuvre de cet auteur.

C'est dans ce cadre, et tout en se concentrant au carrefour de la lecture et de l'écriture, que l'on s'attardera un moment sur la notion d'objet bouleversant et sur les procédés subversifs au cœur des pratiques de médiation, méandres où se constituent les axes de l'action du surréaliste de Bruxelles. Ensuite, il est pertinent de comprendre comment se configurent ces médiations, notamment dans le cadre de l'intertextualité, qui se révèle, tout d'abord, le résultat direct d'un acte de lecture. Les enjeux et implications de ce réseau seront actualisés dans des textes comme *La Parole est à Baudelaire*. Les démarches de Paul Nougé vont ainsi dans le sens de cultiver et de provoquer de profondes et puissantes métamorphoses à différents égards.

Le lecteur de Paul Nougé constitue un élément transversal, essentiel à cet univers complexe de lectures et d'écritures. Il apparaît souvent comme un lecteur au deuxième

---

1. Le *Journal* est un des plus grands témoignages du lecteur aux intérêts multiples que fût Paul Nougé (1995).

degré, ou, plus précisément, il se trouve dans une chaîne de lecture dont il ne connaîtra jamais le véritable début, mais dans laquelle il est, bon gré, mal gré, un acteur-clé. Cette étude s'est donc donné pour objectif de tracer un aperçu de cette chaîne de lecture complexe et aux enjeux multiples et polymorphes.

## L'objet bouleversant comme fil rouge de la lecture à l'écriture

Écrivain rusé et sournois, Paul Nougé met la subversion au service de son écriture. Au centre de sa pensée et de ses actions se trouvent des procédés subversifs qui rompent, bouleversent, violentent, transforment et contraignent, souhaitablement, à la métamorphose.

Si l'écriture est l'arme choisie par l'auteur pour combattre pour ses idéaux, n'importe quelle autre serait légitime:

Les sons, les mots, les couleurs, matériaux inqualifiables, nous n'attendons que l'occasion de trancher le fil qui nous sert parfois à les assembler.

Qu'il nous soit donné de découvrir quelque instrument plus léger, plus efficace et nous abandonnerons pour jamais à qui en croit vivre, cet outillage de peu de prix (Nougé, 1980: 56).

Cette position vis-à-vis de "l'instrument" est certes très détachée et fort révolutionnaire. Nougé démystifie en quelques lignes l'existence d'une littérature sacrée et intouchable, tout en marquant simultanément ses distances par rapport au surréalisme de Breton. La distance par rapport aux "matériaux" est le produit d'un acte de conscience. En effet, les surréalistes de Bruxelles adoptaient une attitude de méfiance constante pour éviter les pièges de ces "matériaux" auxquels ils ne faisaient aucune confiance. L'important pour eux était de construire et de chercher à obtenir un esprit toujours plus actif. C'est à partir de cette position que va naître la théorie des objets bouleversants,<sup>2</sup> qui n'est finalement que le résultat auquel a abouti une profonde réflexion stratégique poursuivie au long de plusieurs années.

La construction d'un "objet bouleversant" est réalisée à partir d'objets existant auparavant, c'est-à-dire à partir d'objets du quotidien devenus tellement familiers qu'ils n'évoquent plus aucun sentiment ou méfiance. L'on prend cet objet pour le transformer significativement, bien que souvent avec des changements minimes. La transformation (qui, à son tour, doit avoir comme effet un autre changement) se prétend bouleversante par le questionnement qu'elle impose à celui qui en témoigne<sup>3</sup>. Ainsi est-il dans le

---

2. Ou "inventions bouleversantes" (Nougé, 1980: 211).

3. Telle est aussi la démarche dans nombre de toiles de Magritte, dont la fameuse *Trahison des images*, plus connue comme *Ceci n'est pas une pipe* (1929/1930).



champ de l'écriture, où un lieu commun est transformé pour provoquer certains effets sur le lecteur, trop enfermé dans ses habitudes langagières quotidiennes: "L'avenir est / aux / autres" (Nougé, 1981: 131).

L'objet bouleversant est le résultat d'un acte qui provoquera lui-même des effets, d'autres actes. Ainsi, il est simultanément le début et la fin ou, pour le dire plus précisément, il est un élément essentiel qui se trouve au cœur d'un système complexe où il n'est pas possible d'indiquer ni début ni fin précis. On se retrouve dans un cercle non fermé, qui se tourne vers l'extérieur, mais qui a pourtant un noyau dur en mouvement perpétuel: l'acte, l'objet bouleversant et l'esprit<sup>4</sup>. Le rapport de ces trois éléments qui s'interpénètrent résume la figuration de l'utopie qui ne s'accomplira jamais complètement: le changement radical de la société. Néanmoins, l'action de Paul Nougé et des autres éléments du groupe surréaliste de Bruxelles s'actualise en une "expérience continue"<sup>5</sup> qui aura des conséquences sur toute la chaîne de lecture.

Malgré le fait que Nougé laisse la porte ouverte à d'autres matériaux, l'auteur de *La Conférence de Charleroi* affirme qu'"[i]l n'est pas douteux qu'elle [l'écriture] ne possède une aptitude singulière à nous maintenir dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre" (Nougé, 1980: 20). La création d'objets bouleversants est un acte qui ne va pas sans risque, sans danger – essentiel à la vie –, dans le domaine de l'écriture, de la peinture ou de la musique. La subversion est donc essentielle à tout le processus: il faut subvertir pour changer, pour créer des métamorphoses, pour soumettre (les autres et soi-même) à un danger constant<sup>6</sup> – la vie dépend de l'action. Nougé condense cette idée de façon lapidaire, tout en questionnant un énoncé de Descartes devenu familier: "J'agis – donc je suis" (Nougé, 1980: 110).

## Médiations

De nos jours, le lecteur peut accéder à une grande partie de l'œuvre nougéenne, publiée dans divers volumes chez différentes maisons d'édition. Toutefois, les contemporains de l'auteur vivaient une autre réalité, fort différente. Ils étaient effectivement la cible de tracts, de revues éphémères, de panneaux, de conférences, de présentations de catalogues d'expositions, entre autres.

Ce panorama, esquissé ici à larges traits, prétend décrire quelque peu le labyrinthe

---

4. Marc Quaghebeur (1990: 77-94) propose la structure du "triangle philosophique".

5. L'"expérience continue" est une expression de Nougé qui a donné le titre à un de ses recueils (Nougé, 1981).

6. *La Subversion des images* (Nougé, 1968) est, dès le titre, un exemple du rôle fondamental que joue la subversion dans l'œuvre de l'auteur d'*Histoire de ne pas rire*.

univers nougéen; univers dans lequel la transtextualité trouve une grande expression, en particulier l'intertextualité et, de façon encore plus viscérale, l'hypertextualité. Si, et d'après Bakhtine (1970), tout texte est le produit d'autres textes, Nougé mène ce principe au paroxysme depuis le début, avec les tracts de *Correspondance* (écrits aussi par Camille Goemans et Marcel Lecomte)<sup>7</sup>.

"Bleu 1", le premier tract de *Correspondance* paraît en novembre 1924, représentant ainsi l'acte fondateur du groupe surréaliste de Bruxelles<sup>8</sup>. Plus de quarante après, André Souris décrit l'expérience de *Correspondance* comme suit:

Certains tracts prenaient l'allure de pastiches (ayant pour modèles, entre autres, Valéry, Gide, Paulhan) mais ils dépassaient de loin l'exercice de style, car ils résultaient d'une opération consistant, à partir d'un texte, à s'installer dans l'univers mental et verbal de son auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives. C'était l'amorce de cette technique de métamorphose d'objets donnés, qui allait devenir la préoccupation centrale des membres du groupe (Souris, 1968).

Ce commentaire du musicien touche divers points importants qui concernent les principes et le *modus operandi* du groupe, Nougé en tête. Souris met en évidence la façon dont les textes parvenaient aux lecteurs, en même temps qu'il explicite les principes sous-jacents aux stratégies mises à l'œuvre par le groupe de Bruxelles. Dans un entretien en 1969, Marcel Lecomte explique lui aussi la même expérience:

il s'agissait en somme, [...] de montrer aux auteurs eux-mêmes, car c'était surtout aux auteurs que nous nous adressions, - pas à des lecteurs éventuels mais à des complices, - il s'agissait de leur montrer par certaines reprises de leurs propres textes, de leur montrer peut-être ce qu'ils avaient manqué dans leurs romans, dans leurs poèmes, dans leurs récits (Bussy, 1969).

Le témoignage de Lecomte, un des acteurs de *Correspondance*, est explicite quant à leurs objectifs. Pour y arriver, pour "montrer peut-être [à d'autres écrivains] ce qu'ils avaient manqué", les surréalistes de Bruxelles devaient procéder d'abord à une lecture très attentive et critique, et passer ensuite à un travail créatif de réécriture.

Ces tracts sont en effet d'une grande complexité et enferment, tout en les mélangeant, des stratégies distinctes auxquelles le lecteur se voit confronté. Dans cet amalgame organisé, c'est le lecteur qui risque de se perdre: "[l]es tracts ne laissant pas de surprendre. Rédigés de manière presque uniforme par les trois auteurs, dans une langue difficile, parfois précieuse, ils paraissent relever d'une sorte de chiffre, d'un code secret, impénétrable au lecteur non prévenu" (Aron, 1997: 172).

---

7. Cette activité représente en effet un véritable défi aux catégories définies par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982).

8. À ces trois noms s'ajouteront d'autres comme le musicien André Souris, E.L.T. Mesens, René Magritte, Louis Scutenaire, Paul Colinet, Irène Hamoir, ou, pour les générations postérieures, Marcel Mariën et Tom Gutt, pour ne citer que les plus importants. Le groupe connaîtra au fil du temps des ruptures et de nouvelles et heureuses rencontres.

Le processus de construction des tracts de *Correspondance*, avec tout sa complexité, sera illustratif d'une grande partie du parcours des textes de Paul Nougé. Outre les tracts, le lectorat de Paul Nougé avait parfois accès à des lettres, des réponses à des enquêtes ou de courts articles parus dans des périodiques. Le lecteur contemporain de Paul Nougé pouvait lire également des préfaces à des catalogues, des invitations à des expositions, parmi d'autres manifestations pareilles. Son public était donc très strict et choisi. Ce qui est d'autant plus compréhensible si l'on considère que le but (et la cible) principal(e) n'était pas de se constituer un lectorat fidèle dans le grand public, mais de trouver des "complices".

Le recours constant à l'intertextualité comme une stratégie, souvent subversive, était une manière de chercher des complicités, de faire émerger des confluences, mais aussi des ruptures significatives. Parmi les modalités intertextuelles utilisées par Nougé, il ne faut pas oublier le plagiat et la citation<sup>9</sup>.

Le plagiat est perceptible surtout dans ses notes et tout particulièrement dans son journal, où certains extraits (non identifiés) se trouvent mélangés à des commentaires et à des notes de l'auteur. Souvent, il est difficile de dire où se termine le commentaire et où commence la copie (cf. Nougé, 1995). Le *Journal* est également parsemé de citations marquées par des guillemets (quoique souvent sans indication d'auteur ou de titre).

Dans *Quelques écrits de Clarisse Juranville et Georgette*, Nougé procède déjà à une appropriation du texte, après la lecture par moyen de la réécriture. Ce sont deux exemples de textes non-littéraires retravaillés et transformés par Nougé dans des textes littéraires qu'il offre à son lecteur.

Clarisse Juranville était l'auteur d'une méthode de conjugaison. Tout en gardant le nom de l'auteur, Nougé réécrit cette grammaire et opère des changements avec une précision chirurgicale sur les exemples qui y sont donnés:

Vous dépouillez nos arbres  
Vous prodiguez les méfaits  
Vous conjurez les sorts  
Vous divulguez nos secrets  
Vous ramenez au jour les vieilles écritures  
Vous fatiguez la terre de votre bruit  
Vous distinguez les bons d'entre les mauvais (Nougé, 1981: 375)

Dans cet extrait, Nougé semble procéder à une accusation par l'utilisation successive du pronom "vous". Pour chaque texte, il élit un sujet, un objectif et un ton différents.<sup>10</sup>

---

9. Une grande partie de l'œuvre de Paul Nougé a sans doute été construite sous l'égide du principe, très cher aux surréalistes, énoncé par Lautréamont dans *Poésies II*: "Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste" (1990: 351).

10. Pour cet exemple, comme pour ceux de Maupassant et de Baudelaire plus loin, je me suis occupée plutôt des effets au niveau de l'acte de lecture et de l'interprétation. Pour un regard détaillé sur les changements opérés, en comparant les deux versions de chaque texte, cf. Geneviève Michel (2006: 430-535).

Dans *Georgette*, les enjeux sont différents. Inspiré d'un érotique populaire, Nougé écrit, dans une sorte de préface explicative, sans pourtant être très explicite, qu'il a apporté quelques modifications au texte:

Il se pourrait que j'aie tant soit peu modifié les effets du livre en supprimant presque tout le décor. Sans doute, ce décor est-il singulièrement absurde et facile [...].  
L'assentiment s'obtient donc à la faveur de quelque artifice de langage. Le mot cru [...]. Mais aussi certains adjectifs, certains adverbes dont la répétition au cours du récit est révélatrice (Nougé, 1981: 351-352).

Par la transformation de l'érotique de base, et avec une grande distance critique, exprimée par la présence d'une imposante ironie dans le texte introductoire, Nougé exploite le monde limité du langage, des histoires et des décors utilisés dans l'érotique. Il les réduit davantage, créant ainsi un texte cru et froid, où la faiblesse du lecteur est mise en évidence.

Dans ces deux textes, le lecteur peut trouver effectivement des indices qui lui disent que le texte de Nougé est le fruit d'une lecture critique suivie d'une réécriture exigeante des textes d'autrui. Toutefois, ces indices n'existent pas toujours, comme dans *Le Jeu des mots et du hasard*. Il s'agit d'un jeu de cinquante-deux cartes, dont le titre est le résultat de la parodie<sup>11</sup> de deux autres: de Marivaux (*Le Jeu de l'amour et du hasard*) et d'Odilon-Jean Périer (*À Tous Hasards*).

Toujours dans cette ligne, l'on peut encore trouver chez Nougé d'autres types de construction. *Les Cartes transparentes* sont constituées par de courts poèmes, très condensés et souvent tranchants qui semblent chercher leur inspiration dans les constructions poétiques japonaises telles que le haïku, familier à Nougé. Toutefois, et au contraire de ces poèmes japonais, chez l'auteur bruxellois, le thème dominant est l'amour. En effet, plutôt que de la construction, Nougé s'inspire du style, des thèmes ou du vocabulaire du haïku traditionnel, comme dans le beau poème "Les Vérités dernières": "Je t'aime / Etheria / je ne m'aime pas" (Nougé, 1983: 31).

*Un Miroir exemplaire de Maupassant* (Nougé, 1981: 387-410) est issu de stratégies différentes. Face à cette sorte de collage, beaucoup de questions s'imposent lors d'une première lecture du texte, que ce soit par rapport au titre ou par rapport à la construction et au sens de cet ensemble de quarante-neuf poèmes. Un des éléments les plus étranges est l'épigraphe (qui aurait pu aussi servir de sous-titre): "Hommage de l'Union Soviétique à Guy de Maupassant". Le lecteur qui commence à lire ces textes brefs, s'il connaît Maupassant, va sûrement reconnaître au moins quelques phrases utilisées dans ces poèmes où tout semble s'enchaîner, et pourtant aboutir à un sens

---

11. Le terme de "parodie" est utilisé dans un sens plus large que celui défini par Gérard Genette (1982), notamment en ce qui concerne un aspect fondamental de l'œuvre de Nougé: le jeu (ironique et subversif, il relève des gestes les plus sérieux et des réflexions les plus mûries).

étrange: associations d'épisodes parallèles, changements abrupts et fins inattendues<sup>12</sup>.

Le secret magique qui a donné la vie à ces poèmes n'est pas facilement accessible au lecteur qui, tout simplement, les prend, les lit et tente d'y déceler un sens. La note de Marcel Mariën sur ces écrits à la fin de *L'Expérience continue* vient éclairer quelque peu le lecteur: Nougé apprenait le russe et utilisait un dictionnaire Français-Russe dirigé par Ganchina. Or, un des auteurs les plus cités pour illustrer certaines utilisations de la langue française était Guy de Maupassant. Inspiré par ce genre d'utilisation de la littérature, Nougé a décidé de jouer avec les extraits choisis par Ganchina et en a fait des compositions poétiques<sup>13</sup>.

*Miroir exemplaire*, certes: non seulement il s'agit d'une représentation (possible) de la langue, mais ces phrases reflètent *exemplairement* Maupassant, en particulier, parce qu'elles font partie de son œuvre. En principe, il n'y a pas d'image plus fidèle et plus exemplaire d'un auteur que ses propres mots; sauf, peut-être, lorsqu'ils servent à créer un ensemble très différent, qui joue avec lui-même, avec l'auteur qui les a créés et avec le lecteur. Nougé utilise les mots de Maupassant pour les subvertir par leur utilisation dans un contexte différent.

L'œuvre de Maupassant n'est cependant pas la seule à être largement utilisée par Nougé. Certains textes de Baudelaire ont également subi des modifications, bien que de caractère différent: pour Maupassant, le surréaliste bruxellois avait pris telles quelles les phrases de l'auteur pour les réunir dans des ensembles différents, dans un autre contexte; dans les textes réunis dans *L'Expérience continue* sous le titre *La Parole est à Baudelaire*, Nougé a repris et travaillé des textes de Baudelaire<sup>14</sup>.

## Baudelaire revisité

*La Parole est à Baudelaire* est composé de cinq textes de Baudelaire. Pour certains, Nougé a gardé le titre; pour d'autres, il a opéré des changements: "La Géante", "L'Amoureuse fidèle" ("Un fantôme, I - Les Ténèbres"), "Le Cortège équivoque" ("Chacun sa chimère"), "Le Miroir ("Laquelle est la vraie?") et "Le Galant tireur". Ces textes sont

---

12. Voilà, à peine esquissés, trois des traits caractéristiques les plus importants de l'écriture de Paul Nougé.

13. La référence à l'Union Soviétique est, d'une part, un drapeau en sa faveur et, d'autre part, un clin d'œil provocateur. Encore une fois, l'auteur de *Cartes transparentes* crée des liens entre différents événements et *invente* des textes qui servent ses principes et ses objectifs.

14. Dans un autre extrait de Baudelaire, Paul Nougé substitue le mot "exprimer" du texte baudelairien par "engendrer", mot qu'il considère bien plus significatif et qui, effectivement, rend compte de la conception nougéenne de poésie (Nougé, 1980: 62-63).

ainsi de la main de “Charles Baudelaire-Nougé”, signature qui paraît lors de la publication de “L’Amoureuse fidèle” dans *La Terre n’est pas une vallée de larmes* (1945)<sup>15</sup>. Ce sonnet, aussi bien que “La Géante”, ont fait partie d’un travail à quatre mains (voire à six, si on y inclut Baudelaire): Nougé réécrit le texte baudelairien, Magritte peint la (les) toile(s). L’ensemble résulte en un fort objet bouleversant.

Ces deux exemples sont en effet fort représentatifs de ce travail à quatre mains<sup>16</sup>. Dans “La Géante” (Magritte, 1929/1930), les jeux avec les textes de Baudelaire auraient exactement commencé par une union de l’image et du texte (très chère à Magritte). Selon Mariën, “[i]l s’agissait au départ de soutenir un tableau de Magritte montrant une femme nue dans un intérieur banal, mais dont les proportions devenaient démesurées à partir de la simple adjonction d’un petit personnage masculin présenté de dos, au premier plan” (Mariën, 1979: 19).

À partir d’une scène de vie banale, et en y ajoutant un élément qui est lui aussi tout à fait banal (il s’agit en effet de deux *objets* banaux: l’homme et la femme), Magritte crée un objet bouleversant, renforcé par le poème de Baudelaire travaillé par Nougé. Poème et image se partagent le titre et un espace pour résulter en un même et seul objet bouleversant.

En ce qui concerne le texte plus directement, le poète surréaliste garde la première personne, mais libère le sujet en même temps qu’il le rend plus actif et moins songeur. Dans le poème de Baudelaire, il y a un état contemplatif qui relève en grande partie de l’imagination et du regret. Dans la version nougéenne, le lecteur est invité à transiter du passé, de l’hypothèse et du désir impossible vers le présent et les actions accomplies (ou en train d’être accomplies). De fait, cela est aussi l’effet provoqué par les images: le parti pris est du sujet minuscule (un homme) qui semble entamer un discours à la première personne, majoritairement au présent. Le tableau actualise le poème et les deux se complètent. En même temps, un équilibre s’établit: dans la toile, la femme prend le devant de la scène, bien que dans le poème, elle change de statut.

Entre Magritte, Baudelaire et Nougé, la femme apparaît (trop) digne et grandiose, telle “une géante / Méprisante, masquée” (Nougé, 1981: 355) qui trompe et fait souffrir; elle est si grande qu’elle peut tout écraser, annihiler. Si la femme assume des proportions gigantesques par rapport à ce qui l’entoure, notamment au sujet – d’ailleurs, c’est par rapport à lui qu’elle se présente gigantesque –, les masques et les mépris ajoutés par Nougé, qui rejoignent l’attitude indifférente de la femme de la toile, augmentent davantage cette disproportion. Aussi bien Nougé que Magritte mettent en évidence ce qui chez Baudelaire ne se laisse que deviner: le pouvoir érotique de la femme.

---

15. Ce sonnet réécrit par Nougé apparaît accompagné de trois reproductions de toiles de Magritte: *Clairière*, *La Vie heureuse* et *L’Univers interdit*.

16. Il serait intéressant et certainement fructueux de mener plus loin l’étude des rapports entre texte et image, brièvement commentés dans le présent travail, commentaires dont l’objectif est d’en mettre en évidence les effets.

Dans "L'Amoureuse fidèle", ce pouvoir érotique de la femme est de nouveau accentué. Dans "Un fantôme, I - Les Ténèbres" de Baudelaire, il s'agit d'une apparition dans un univers sombre et ténébreux, sur lequel règnent la mort, la nuit, le manque et l'absence. Ces ténèbres deviennent dans le poème de Nougé la limite extérieure d'un décor dominé par la lumière. C'est à travers cette illumination que, peu à peu, le corps de la femme commence à paraître: "formes encor douteuses / Epauls, mains, chevelures charmeuses" (Nougé, 1981: 356). La figure, chez Baudelaire une métaphore indéfinie ("un spectre"), devient, chez Nougé et aux yeux du sujet d'énonciation, de plus en plus réelle. Le poème cesse d'être centré sur l'univers du sujet lui-même pour mettre la tonique sur sa perception du dévoilement de l'objet (dans ce cas, de la femme). Le Destin, la Nuit et le Dieu de Baudelaire donnent la place chez Nougé au doute et au mystère, dissolus par la révélation finale: seul l'individu a le pouvoir, qui est équivalent de la vision – il voit, il crée, il invente.

Les trois tableaux de Magritte qui accompagnent le poème semblent subir la même évolution: d'abord, un décor; ensuite, un détail du décor où l'on peut voir un arbre avec un fruit: une femme en position fœtale comme si elle était englobée par un cocon invisible; et, troisième étape, le dévoilement total de la femme. Une femme-animal, expression qui peut également être prise au sens littéral: deux objets réunis simultanément par affinité et par contradiction. D'une part, le poisson et la femme sont tous deux des animaux; d'autre part, on retrouve deux éléments – la mer et la terre – différents mais complémentaires. Cet ensemble représente l'aventure, la découverte, l'acte de dévoilement de la femme dotée d'une "équivoque souplesse animale" (Nougé, 1981: 356).

"La Géante" et "L'Amoureuse fidèle" sont des exemples de travail où la peinture et l'écriture fonctionnent en parfaite harmonie. Les deux attirent l'attention sur certains aspects de la vie et du monde. En peinture, les images choquent par leur invraisemblance, par leur irréalité. Elles évoquent ce qui se trouve au-delà et qui, en même temps, est toujours présent, pourtant invisible.

Les poèmes de Baudelaire gardent, dans les versions de Nougé, une richesse et beauté extrêmes, tout en cultivant toutefois un rythme très propre et procédant à l'inversion des pôles: chez le surréaliste, le sujet et sa passivité (ou plutôt, sa contemplation passive) tend à s'estomper en faveur de la mise en valeur du processus. C'est l'action qui prend le devant de la scène, et chaque vers, voire chaque mot, fait partie d'un *continuum* qui ne trouve pas véritablement sa fin. Cependant, on peut y voir une fin, certes, mais qui est avant tout une sorte de dévoilement, simultanément très simple et surprenant (comme on en trouve par exemple dans *Connaissance de la nature* [Nougé, 1981: 147])<sup>17</sup>. Les mots, les décors, les acteurs sont des éléments

---

17. Dans ce texte, le lecteur voit progressivement une figure de femme prendre forme, à partir d'un décor d'ombre; "[e]nfin, la charmante jeune femme décolletée qui surveille l'expérience et qui tient à la main, au bout d'un cheveu, une petite boule de moelle de sureau" (Nougé, 1981: 147).

d'un processus continu, qui exige un questionnement constant, une remise en cause perpétuelle et provoque de nouvelles adaptations, des changements. Ceux-ci, à leur tour, métamorphosent les objets parce qu'avant tout c'est le sujet qui les regarde qui est modifié. Tout le processus de lecture du texte subit les mêmes étapes et fait partie d'une chaîne d'effets qui se prétend continue.

## Métamorphoses

Tout au long de la chaîne de lecture inhérente à la construction de l'œuvre de Paul Nougé, la métamorphose apparaît comme un principe fort enraciné<sup>2</sup>. On peut en effet y reconnaître une poétique de la métamorphose qui apparaît essentiellement sous trois aspects: le premier, au niveau des contenus thématiques; un autre, comme une pratique d'écriture; et un troisième en tant qu'objectif de chaque "objet bouleversant" (qui représente en même temps le point d'arrivée et le point de départ).

La métamorphose se présente pour Paul Nougé comme un processus (continu, infini, éternel, pourrait-on dire) et il est sous-jacent à son œuvre. Processus qui ne se fait pas sans violence, dans n'importe lequel des trois domaines. Violence et métamorphose sont indissociables et se complètent dans une même mécanique autour du lien auteur – lecteur.

Il est important de référer que, comme nous l'avons vu plus haut, l'auteur est tout d'abord un lecteur attentif et informé. C'est en effet suite à une partie de ses lectures que vont naître certains de ses textes. Ainsi se tisse un jeu entre tous les intervenants de la chaîne de lecture par les métamorphoses du langage. En fait, les échanges entre auteur(s) et lecteur(s) sont le travail de ce "devenir" incessant de l'"esprit", lequel agit (et se modifie) constamment. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter ces mots presque prophétiques de Nougé: "La corde de votre vie, il n'est plus si facile d'en dessiner à l'avance les détours, les fuites et les nœuds" (Nougé, 1980: 268). Il faut changer, s'adapter aux transformations, les chercher et toujours "devenir". Ainsi seulement un jour la société pourrait changer.

Des exemples comme les deux poèmes de Baudelaire transformés en de véritables "objets bouleversants", aliés à et renforcés par les toiles de Magritte, montrent exactement que, chez Nougé, le lecteur se trouve pris dans une chaîne de lecture, où le jeu avec le langage est un moyen pour l'atteindre – un jeu avec le langage, par le langage et dans le langage.

La métamorphose textuelle, qui se fonde fortement sur le principe de la subversion, va obligatoirement entraîner d'autres conséquences: la remise en cause du texte-source, la remise en cause du texte de Nougé; le questionnement sur les rapports des deux textes, de la lecture qui en est faite ou des effets prétendus.



L'écriture chez le surréaliste belge est une réaction, un geste, un acte; et, par ailleurs, elle se révèle une arme de combat contre la passivité de son lecteur. Un lecteur qui se métamorphose et qui change, lui aussi son acte de lecture: il ne pourra plus lire de la même manière Maupassant ou Baudelaire – le texte de Nougé fera partie de son réseau interne d'intertextualité.

Il faut ajouter encore que le texte nougéen réunit deux aspects différents que l'on pourrait considérer comme contradictoires et incompatibles: il est objet métamorphosé mais aussi objet métamorphosant. Quand Nougé parle de l'"objet bouleversant", il ne fait qu'assembler ces deux perspectives.

La lecture – que ce soit pour Nougé qui la continuera sur la voie de l'écriture ou pour tout simple lecteur – doit être un moyen de bouleverser, de questionner et d'exiger des questionnements, de se procurer des métamorphoses et de chercher à les perpétuer: "Tout reste fondé sur le défi et la révolte. Le "donné" est, sera toujours humainement inacceptable" (Nougé, 1980: 281-282).

## Références bibliographiques

ARON, Paul (1997). "Les tracts de *Correspondance* ou les détours d'une stratégie subtile". In : Anna Soncini Fratta (coord.). *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire?* Bologna : CLUEB, pp. 171-199.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.

BUSSY, Christian (1969). *L'Accent grave (Le Fait accompli 19-20)*. Bruxelles : Les Lèvres Nues.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse) (1990). *Poésies I et II*. Paris : Flammarion.

MAGRITTE, René (1929/1930). *La Géante*. Détrempe sur papier, carton et toile, 54x73 cm. Cologne : Museum Ludwig (avec un texte de Paul Nougé).

MARIËN, Marcel (1979). *L'Activité surréaliste en Belgique*. Bruxelles : Lebeer-Hossmann.

MARQUES, Lénia (2007). *Pour une poétique du fragment: l'œuvre de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé* (thèse de doctorat). Aveiro : Universidade de Aveiro.

MICHEL, Geneviève (2006). *Paul Nougé: la réécriture comme éthique de l'écriture* (thèse de doctorat). Barcelona : Universitat Autònoma.

NOUGÉ, Paul (1968). *La Subversion des images*. Bruxelles : Les Lèvres Nues.

NOUGÉ, Paul (1980). *Histoire de ne pas rire*. Lausanne : L'Âge d'Homme (1<sup>e</sup> éd. 1956).

NOUGÉ, Paul (1981). *L'Expérience continue*. Lausanne : L'Âge d'Homme (1<sup>e</sup> éd. 1966).

NOUGÉ, Paul (1983). *Des Mots à la rumeur d'une oblique pensée*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

NOUGÉ, Paul (1995). *Journal (1941-1950)*. Bruxelles : Didier Devillez Éditeur (1<sup>e</sup> éd. 1968).

QUAGHEBEUR, Marc (1990). *Lettres belges entre absence et magie*. Bruxelles : Éditions Labor.

SOURIS, André (1980). "Paul Nougé et ses complices". In: Fernand Alquié (dir.). *Entretiens sur le surréalisme*. Paris / La Haya : Mouton, pp. 432-454.

(1945). *La Terre n'est pas une vallée de larmes*. Bruxelles : Éditions La Boétie.

# EL OBJETO CAÍDO. ESTÉTICA DE LO FEO EN EL SURREALISMO

## La « laideur » en Joyce Mansour y Gisèle Prassinos

*Maite Noeno Carballo*

Universidad de Zaragoza

El surrealismo nos situó ante el éxito de la estética de lo feo frente al fracaso de la belleza convencional y manida. Aglutinar el pánico, la tortura, el sufrimiento, lo indecible, etc, nos permite encontrar una experiencia estética en todo ello. La categoría estética de lo feo nos conduce a una catarsis en la que se manifiestan nuestros sentimientos más profundos y nos permite tener conciencia plena de lo real. La belleza subversiva del surrealismo muestra lo “anormal” invirtiendo así el concepto armonioso de lo bello. El universo surrealista se construye a partir de una extraña fauna, ambivalente e imprevisible, todo un bestiario original y prolífico, un particular jardín del Edén de los horrores “troublant”.

Autoras como Joyce Mansour o Gisèle Prassinos han constituido buena parte de su literatura a partir de lo que se ha entendido por desviaciones sexuales, incluso por aberraciones. Algunos de sus personajes no sólo poseen ciertas deformidades físicas que los convierten en neo-quasimodos o pequeños demonios sino que además crece en ellos el germen de una moral desviada. No obstante, en su obra lo deforme, lo feo constituye un elemento más de la propia cotidianeidad. Esta familiaridad viene dada por la “inquiétante étrangeté” definida por Freud como esa vía regia de acceso a lo inconsciente y que supone la realización de los deseos. En este universo de monstruos y de belleza deforme es donde Mansour y Prassinos muestran la pulsión de muerte. Sus representantes no habitan el mundo racional, como en la vida misma lo monstruoso, lo feo y repulsivo no parecen habitar el mundo de lo que se conoce como normal.

Ambas comparten lugares comunes, el gusto por los personajes fuera de norma, por universos y ambientes extraños. Joyce Mansour y Gisèle Prassinos han adaptado esta particular estética en su literatura de formas muy sorprendentes. Comparten esta sensibilidad y aportan un nuevo punto de vista a la imagen de la mujer. Mansour, lejos de generar o de seguir con la imagen de la mujer creada por André Bretón incluye la belleza fatal, entendida como una belleza herida, lejos del principio de Narciso. Junto con Gisèle Prassinos y Lise Deharme proceden a crear una renovación estética en la literatura surrealista. Adjetivos como “laid(e)”, “malade”, “malformé(e)” serán típicos de estas autoras que elaboran un reflejo femenino escribiendo sobre “anti-Nadjas”. Este tipo de mujeres se caracterizan por una particular forma de entender la

feminidad. Alejadas de la maternidad y de casi todo aquello que les da la entidad de mujer, tanto Mansour como Prassinós saben que la "femme-enfant" es algo más que un bello objeto para admirar. Estas autoras desarrollan un concepto de belleza, de sexo y género difuminados, donde entra en juego la noción de identidad y alteridad. Así mismo implica una idea de subversión femenina que se aleja definitivamente del concepto bretoniano de la mujer.

Para las dos escritoras la pulsión de amor y muerte será necesaria y la plasmarán cada una a su manera, pero coincidirán en el pensamiento que Murielle Gagnebin retoma de Bataille: "L'essence de l'érotisme est la souillure" (Gagnebin, 1994: 191) y es que no hay belleza ni erotismo sin mácula. Sobre todo Joyce Mansour quien seduce con personajes de inclinaciones sadomasoquistas y pulsiones sangrientas.

En el caso de Prassinós se distinguen dos periodos, el de su adolescencia y el de una época más tardía. En su imaginario adolescente implica motivos típicos de los cuentos de hadas. Mansour configura un sólo universo donde redundan el erotismo frenético y la muerte.

Joyce Mansour y Gisèle Prassinós crean bellos monstruos. Han sustituido la belleza convencional dando prioridad a esta "laideur" que está en comunión con la crueldad y el erotismo, siempre rodeada de una pátina macabra. Las dos autoras, bajo esta categoría estética han dado paso a un viaje interior, el que proporcionan sus seres deformes, enfermos, en un ejercicio catártico. El objetivo será para las dos el mismo: exorcizar el miedo, la muerte y la angustia.

De esta forma, el universo de estas mujeres está poblado de un bestiario que crea un repertorio estético complejo, que se prolonga como algo negativo en general, como una transgresión de la moral y de las normas.

## **I. Los personajes desviados de Joyce Mansour y Gisèle Prassinós**

### **I.I. Patologías y desviaciones**

Encontramos en Prassinós y Mansour ciertos desórdenes, seres de mentes desviadas y patologías sangrientas. Los personajes de estas autoras no se regocijan en la maldad, más bien parecen vivir al margen del bien y el mal, son víctimas de sus propios deseos, de sus propias pulsiones. Es cierto que actúan como seres malignos, aunque en realidad atienden a desórdenes y complejos, como el de Edipo o el de Electra, trastornos y síndromes, como el que muestra la protagonista femenina del cuento "Marie ou l'honneur de servir" (Mansour, 1991: 15-70) donde desarrolla su particular síndrome de Estocolmo. La protagonista demuestra un afecto erróneo, si bien no expresa una simpatía explícita por su secuestrador y futuro asesino, sin el encierro de éste Marie

pierde el sentido de su existencia: "Blottie dans le creux du néant Marie était calme.- Je m'ennuie, j'ai perdu l'équilibre de mon bonheur, sans l'assassin la vie est sans relents- Elle s'assura qu'elle avait faim du temporel, du cynisme facile de l'amant, du châtement. Libre, elle ne savait que faire de ses heures" (ibid., p. 32).

Aunque Marie conozca el peligro de volver a estar con el asesino necesita de su presencia, y aún más, su encierro con él, ha hecho que inconscientemente asumiese cierta identificación con el asesino en su comportamiento. La protagonista del relato ha desarrollado una relación de complicidad a doble escala con su secuestrador: "De temps en temps elle empêchait une victime de s'enfuir, la mutilant au besoin avec une hache" (ibid., p. 28).

Quizás en la situación desesperada e incontrolada que vive Marie le lleva a esta relación emocional, tratando de cumplir los deseos del captor, la protagonista se anima a desempeñar la labor de mutilar, mostrando su empatía, tal y como se da en el síndrome de Estocolmo. Este cuento es sin duda el que mejor representa esta estética trastornada, inusualmente fea y de difícil acceso en algunos momentos, ya que las continuas alusiones al crimen, a la muerte, golpean con furia al lector produciendo un espasmo. Frases como: "Je ne suis plus qu'une charogne verticale" (ibid., p. 29) son la prueba de la intensidad en la que Mansour encierra a sus personajes. Con una rabia casi demente los personajes mansourianos contaminan las historias envueltos en diversas patologías. Para ellos, este desfase enfermizo se centra en el erotismo irrefrenable. La muerte forma parte indisoluble de esta forma de belleza, exaltando lo criminal de forma natural.

Gisèle Prassinós comparte con Mansour una revisión del complejo de Edipo, donde matricidios, parricidios y castraciones simbólicas se suceden continuamente. La madre aparece en los relatos, como un leitmotiv, muere o está alienada por la desgracia o la locura. Los personajes desarrollan una relación de dependencia hacia ella, entrando en territorios edípicos. La madre se configura como una pieza clave en el entramado psicológico de estos personajes, casi siempre débiles, deformes, desamparados, las madres ponen en marcha el complejo de castración. El protagonista de "Le Pas" (Prassinós, 1987: 107-115) deja muy clara la dependencia con su madre, la que se ocupa de él hasta su muerte, más tarde acoge en su casa a un ser a quien le determinará el sexo femenino y le pone el nombre de su madre: Marguerite. La relación edípica en esta historia se prolonga más allá de los años de la primera infancia como determinó Freud, ya que el protagonista del relato es un señor de 60 años. Esta idealización de la madre lleva a Paul, el protagonista, a asumir el rol de ésta y a comportarse con su invitada como una madre, enseñando y protegiendo a su pequeño ser acogido: "A la maison, je lui faisais la maîtresse avec des bâtons en bois. [...] Après, comme récréation, je lui montrais "maman les petits bateaux" sur mes genoux" (ibid., p. 113).

Asumiendo el rol de la madre, se recupera el estatus perdido y desaparece la

sensación de “manque”. Madeleine Cottenet-Hage señala esta pérdida como una parte fundamental de la literatura de Prassinós: “la manque, perte et substitution étant les modalités de l’existence dans le monde de Prassinós” (Cottenet-Hage, 1988: 52).

Algo parecido pasa en el relato “Le Petit homme” (Prassinós, 2006: 59-66) cuyo protagonista, Pascal vive obsesionado con su madre, la que lleva tiempo muerta, pero él no llega a asumir su desaparición y cree verla en todas partes. Pascal desarrolla una tremenda “névrose” en torno a la madre. El miedo a la separación de la madre los convierte en seres débiles, sujetos eternamente al complejo de Edipo, suspendidos en sus particulares “bizarreries”, ayudan al desarrollo de la historia en un tono naif y amable. Estos complejos parecen parar el tiempo para jugar con la impresión de que estamos ante personajes sin edad.

En Prassinós también funciona el complejo inverso, como el relato “Vanda et le Parasite”<sup>1</sup> que ofrece una original lectura sobre el padre castrador. El padre, al nacer coloca un gusano sobre los cabellos de Vanda. Este acto será valorado como una metáfora del miedo a la autoridad masculina, empleando los términos de Barnet “cannibalisée par l’autorité patriarcale” (Barnet, 1998: 189) ya que el gusano le impide toda relación sexual fuera del tandem padre-hija. El relato termina con la muerte de la hija, que previamente se ha convertido en una vieja. La imagen del padre es central en el ámbito de la obsesiones, juega un papel esencial en el subconsciente de la autora. Desarrolla una revisión muy particular sobre el mito de Electra.

En las dos autoras es frecuente encontrar imágenes criminales, de pesadilla, aderezadas con humor negro y erotismo, especialmente en Mansour, para quien el erotismo frenético es la fuerza motora de sus personajes. Estos personajes se construyen a base de lo que se ha entendido en la moral occidental por desviaciones morales, por aberraciones sexuales.

Los personajes de Joyce Mansour no sólo poseen ciertas deformidades físicas que los convierten en neo-quasimodos o pequeños demonios, sino que además crece en ellos el germen de la moral desviada. Algunos de los cuentos de esta escritora, como “Le Cancer” (Mansour, 1991: 83-91) o “La Pointe” (1991: 151-168) dan buena muestra de ello. “Le Cancer” plasma de forma muy original la conducta desviada de los personajes mansourianos. Narrado en primera persona, el protagonista de esta historia está enamorado de Clara<sup>2</sup>, heroína deforme a causa de una prominente joroba. Ésta se convierte en la obsesión sexual del protagonista y narrador, quien desarrolla un fetichismo feroz hacia la protuberancia de la chica y que acaba acuchillando una vez muerta la joven:

---

1. Curiosamente es el nombre de una orquídea, se sabe que éstas sin ser parásitos viven encima de otras plantas.

2. Joyce Mansour se inspiró en la pianista de origen judío Clara Haskil, quien a causa de una enfermedad degenerativa le había crecido una joroba.

Je pris le couteau de Monsieur le Comte et, sans réfléchir, j'attaquai le parasite. La lame s'enfonça avec un bruit de succion; cernée de rouge, encore accrochée à l'épaule de sa victime comme une monstrueuse sangsue, elle me fascina, m'emportant jusqu'à le vertige. J'avais eu pour elle le goût que certains hommes ont pour les femmes de vice allègre (ibid., p. 90).

Mansour no sólo se esfuerza en mostrar la deformidad física, la fealdad corporal, sino que muestra también la transformación del erotismo en patología, terminando por convertir a sus personajes en víctimas de sí mismos, con comportamientos monstruosos. Joyce Mansour nos adentra en pulsiones freudianas, un análisis más exhaustivo del relato nos permite detectar el complejo de Edipo, ya que en Clara, no sólo encuentra el objeto de deseo, sino a la madre y a la amante. La escritora con este microcosmos de seres desviados nos adentra en lo más profundo de la psique del ser humano. Con todo ello podemos hacer una lectura freudiana, ya que en la literatura de Joyce Mansour encontramos todos aquellos temas que interesaron al psicoanalista. El tema de la madre, del que ya se ha introducido algún esbozo, sobre todo el complejo de Edipo-castración, del cual ningún Freud neurótico está exento en su desarrollo vital. La teoría sexual de Freud podrían resumirse en algunas fórmulas que comulgan muy bien con la obra mansouriana, la sexualidad humana es estructuralmente perversa, planteado de otra manera podríamos decir que la sexualidad normal no existe. Freud ordenó las diferentes clases de perversiones que el discurso médico califica como patológicas (aberraciones en relación con la meta y el objeto sexual) para terminar afirmando que la mayoría de estas perversiones son un ingrediente de la vida sexual que raramente falta en las personas sanas, quienes las juzgan como a cualquier otra intimidad. Con lo que Freud convierte a todos por sistema en personajes desviados pero despojados del apelativo "patológico" ya que el mismo decía que en la base de las perversiones hay algo que es innato en todos los hombres.

Por otro lado, "La Pointe" nos sorprende con un cuadro más terrorífico si cabe. El protagonista además de cambiar de género, mantiene relaciones sexuales con la criada, a su vez es víctima de la madre, quien se encarga de negar el sexo de su hijo, convirtiéndola en madre castradora y culpable del malestar del protagonista: "J'avais la figure et les jambes alléchantes d'une fille un peu rustique, et Mère, hostile aux beaux pénis et peut-être envieuse de mes jeunes atours, décréta: c'est une fille" (ibid., p.153).

También asesinará al padre, quien en este triángulo erótico-enfermo está de más. Así, con cierta indulgencia, termina con la autoridad del padre, culminando así el esquema freudiano del complejo de Edipo, aunque no haya exactamente un deseo de apropiarse de la madre, ya que las relaciones sexuales las mantiene con la criada, Saignée. La madre actúa como parte determinante sobre el sexo del joven, que finalmente es determinado por la madre como "une fille":

Père mourut à l'âge de raison et me légua son monocle et la plus grosse partie de sa fortune. Il m'avait toujours trouvé à son goût. Je l'ai tué un peu à cause de cela. Un vendredi moite, il tomba, la tête la première, sur le trottoir. [...] et nous restâmes seuls, Saignée, Mère et moi, dans un brouillard de distractions sexuelles. Deux femmes et une fausse fille en perte de vitesse" (ibid., p. 154).

Como vemos, en los relatos de Mansour se mezcla la nueva moral surrealista con la angustia y con la psicología asesina. La escritora muestra lo "anormal" invirtiendo así el concepto de belleza. El universo de Joyce Mansour se podría definir como "abyecto", retomando la definición de Julia Kristeva, (Kristeva, 1980) sería "el objeto caído", es decir un conglomerado desordenado de fluidos corporales de excrecias, las cuales son sinónimo de violencia, muerte y destrucción. Adentrándose en lo prohibido y en la transgresión. Designando todo esto como impuro, vergonzoso, desordenado, monstruoso. Definido en palabras de Marie-Claire Barnet es: "La vermine rampante est ici le symptôme et le symbole d'une obsession littéralement dévorante du corps et de l'âme, de la phobie de l'abject, intériorisé comme une maladie contagieuse, qui se serait glissée en nous de façon insidieuse " (op.cit.1998, p.162).

Barnet lo ha sabido definir perfectamente, la autora de origen egipcio es capaz de aglutinar todo lo espantoso junto, reunido, operativo para desgranar lo más oculto del ser humano. A esta parte, que por sí misma es abyecta y escabrosa se le suma el universo que Barnet ha señalado como « univers visqueux ». El universo mansouriano seduce con sus seres desviados, se metamorfosea en monstruo o animal, casi siempre asociados a los animales que más repulsión suscitan, pero que a la vez se convierte en modelo de seducción, retomando el término de Barnet sería una "anti-seducción" un "bestiaire pour déplaire". El universo de la escritora se construye a partir de una extraña fauna, ambivalente e imprevisible, todo un bestiario original y prolífico, un particular jardín del Eden de los horrores "troublant": « L'univers mansourien est certes, à première lecture, un lieu intolérable, d'où émergent l'effroi, l'abjection, la cruauté, la pourriture et la mort sans rédemption, associés à toute une faune grouillante de vermine ou d'animaux porteurs de symboles néfastes, à l'instar de des serpents ou des rats » (ibid.,p. 162).

Ambas escritoras esconden terrores de la infancia. Gisèle Prassinos, al igual que Mansour, posee su propio universo, su bestiario particular donde pululan :

Une population remarquable diversifiée de mollusques (escargots et vers de toutes formes et couleurs), de reptiles (couleuvres et serpents sans nom), de rongeurs ou arracheurs crée un climat anxigène et menaçant. La matière est toute entière la proie de la morsure, de l'éventration, de l'étouffement ou de la souillure (op.cit., 1988, p. 51).

Gisèle Prassinos también nos ha dejado unas buenas dosis de personajes desordenados, donde afloran ciertas desviaciones. En ese "collage" entre cuentos de hadas y aromas baudelerianos, la autora jugará sobre todo con la metamorfosis, así sus



mujeres “pseudo-femmes castratrices” se transforman en animales o en seres extraños, fantásticos. Prassinós ataca a los mitos del psicoanálisis, muestra imágenes híbridas, animales que se convierten en hombre, objetos que se convierten en animales, etc. Destaca la hostilidad hacia la figura autoritaria del padre. Nos habla de venganzas mediante el asesinato, los cuerpos difuntos son despedazados o transformados, dejando traslucir sentimientos intensos, donde se perfila la imagen de la muerte y se exorciza el miedo. La misma autora confesaba en una entrevista personal la distancia que había entre ella y su padre, destacando la importancia que tiene la figura masculina en las culturas orientales, sensación que refleja en el cuento “La Tête” (op. cit., 1987, pp. 31-38) : “Lucas vit qu’entre elle et son père s’ouvrait un écart plus large que ceux qui séparaient les autres personnes” (ibid., p. 37).

La sangre prolonga este inventario del horror. Para las dos escritoras es casi una obsesión, envueltas en escenario de lo más gore, existe todo un repertorio de siniestros crímenes. Según Barnet, Prassinós genera un efecto de “boutique de tripier” en el que traduce una obsesión fija sobre el paso de la edad infantil a la edad adulta y que para ella representa un acto de violencia.

En Mansour la sangre está presente en los asesinatos que sus protagonistas cometen, tanto en la prosa como en la poesía, donde se fusiona con el erotismo frenético que contamina toda su obra: “J’aime le goût de ton sang épais/ Je le garde longtemps dans ma bouche sans dents” (op.cit., 1991 : 309).

La sangre es inseparable de la pulsión de muerte que rodea a Joyce Mansour. El exceso se manifiesta por el gusto por lo enfermo, la locura, lo obscuro; como la necrofilia, una de sus aberraciones favoritas como bien muestra el cuento “Jules César” (Mansour, 1973: 13-48) donde Joyce Mansour relata el violento deseo que invade al hombre delante del cuerpo inerte de su mujer:

Les dernières convulsions de la mère décapitée coïncidèrent avec sa fuite éperdue, hurlante et folle. [...] Le père, entre-temps. Ecrasé sur le placher, baisait les traits pétrifiés de celle qu’il avait épousée. Immobile comme l’extase, les arabesques de sa pudeur protégeaient la nudité du pubis (ce pubis creusé par mille voluptés machinales, mort, lui aussi), tentatrice sans pouvoir de trahison, nue, irrévocablement nue, sa chose. [...] Et en elle, il penetra tout entier en silence, toute cloison abolie. (ibid., p. 37)

Encontramos escenas eróticas confrontadas a la muerte, y a un mundo de obsesiones oscuras, entre la agonía y la experiencia erótica configura una estética sórdida y macabra. El universo mansouriano se configura por esta transgresión de la belleza, volviéndose histérica y convulsiva.

Prassinós, igual que Mansour, se ocupó de hablar de la muerte: en sus cuentos es habitual encontrarnos con la muerte. Más amable que Mansour, la autora procede a una desintegración del cuerpo. Prassinós muestra una descorporalización, así como

desexualización de los personajes. Sus personajes son consumidos, desecados por una muerte silenciosa: “Moi-même je n’ai pas reconnu ce cadavre racorni, pareil à du cuir” (op. cit., 1987, p. 59).

En comunión con la metamorfosis se van dejando una sigilosa estela. Prassinos necesita de la muerte para consolidar los juegos de desdoblamiento, de identidades, en un entorno más amable. En cambio, en Mansour la muerte aparece obscena, en el ámbito de la exhibición, unida al humor negro, cáustico que se imprime en el cuerpo convulsivo, maldito y mancillado en una emisión de imágenes oníricas. La muerte se convierte en un sentimiento masoquista y fetichista, como en los relatos de *Les gisants satisfaits* (Mansour, 1958) donde los personajes viven subyugados al placer que otorga el dolor. Giorgiana Colville expresaba en su artículo sobre *les Gisants satisfaits* : « une jouissance perverse et cruelle ne manque pas d’accompagner les allusions à la mort» (Colville, 1990 : 107).

La muerte es el acontecimiento traumático que determina e influencia fuertemente la obra de Mansour y que se metamorfosea de forma durable y fija.

## II. Metamorfosis y neurosis

Las metamorfosis son el fenómeno monstruoso por excelencia. Reposan en una extraña ontología, engendran una lógica singular: “l’être n’est pas ce qu’il est” (Lascault, 1973: 163) Implican un dinamismo, rompiendo la continuidad del monstruo. Las metamorfosis pueden ser felices o desgraciadas, pueden sufrirse como un castigo o una prueba, otras son voluntarias, ayudando al desarrollo de un problema. En algunos casos están relacionadas con lo biológico, con la mutación de la especie o de sexo, como los personajes de estas autoras. En otras ocasiones, se relacionan más con lo fantástico, como es el caso de Prassinos, que se sirve de este “symbolisme ludique” donde se forjan nuevos mitos. Prassinos, heredera de los cuentos tradicionales de hadas contamina su imaginario con personajes desviados, transformándolos en “contes bizarres”. En un marco irreal, típico de los cuentos surrealistas juega con las metamorfosis: objetos que adquieren dimensión animal, humanos que se animalizan, animales que se transforman en humanos, o personas que se reapropian de otras, como muestran algunos de sus cuentos, como “la Psyché” (op.cit., 2006, pp.27-34), donde la protagonista sufre por parte de otra mujer una apropiación de su voluntad, de su personalidad, llegando a ser su doble. Como en el estadio del espejo de Lacan, la protagonista reacciona al contemplar su imagen, no ante el espejo, sino ante la otra mujer: “Nous étions plus que jumelles et nous nous regardions subjuguées, chacune dans le miroir humain que lui tendait l’autre” (ibid., p., 31)

Bajo el estupor que le produce el acontecimiento, contempla cómo empieza a ser una simple sombra de sí misma. La protagonista sólo puede resolver el problema distanciándose de la "otra", aunque será su embarazo el motivo de desaparición de su doble: "C'est dans cette intensité que l'autre Louise, après avoir détaillé ma mise élégante, fixa mon ventre longuement, d'un regard effaré, vaincu, où je recevais comme un reproche" (ibid., p., 34)

El cuento de "la Réplique" (Prassinis, 1990:18-27) también se centra en la apropiación de la identidad por medio de un replicante. Elsa, la protagonista y madre de Adrien-Paul descubre que su hijo ha sido reemplazado por una réplica perfecta. La madre consciente de este cambio acaba loca en un asilo. En Prassinis opera cierta actitud parasitaria, ya lo vimos en el cuento de "Vanda le parasite" y también está presente en el juego de suplantaciones de los relatos comentados. Usando el término de Barnet, los personajes de Gisèle Prassinis se ven "canibalizados", poseídos por otros seres, impidiendo su desarrollo normal. "Le Mendiant" (op. cit., 2006: 79-92), sería otro buen ejemplo de cómo el personaje que opera como "extraño" poco a poco va ganando terreno hasta anular al protagonista, hasta convertirse en el escritor, que llevado por su obsesión de escribir, hospeda a un mendigo en su propia casa, y donde poco a poco se va produciendo la mutación, hasta convertirse el mendigo en el escritor y el escritor en mendigo. Prassinis propone un tipo de alienación de los personajes como forma de metamorfosis. La alienación caracteriza la transformación de fenómenos y relaciones, cualesquiera que sean, en algo distinto. Supone una alteración y deformación de lo que uno es, sólo que en estos casos el extrañamiento no viene frente a la sociedad o frente a otros individuos, sino que los protagonistas son alienados por otra persona que deviene su propio "yo", actuando a modo de espejo. Actuando como duplicados de uno mismo, solo que el "yo" inicial queda anulado por el segundo. Se aproxima a la escisión del "yo" entendida bajo los términos de Lacan. La alienación viene dada por su imagen en el espejo, en este caso en ese "otro" (algo ajeno a él). El "yo" está alienado porque se reconoce en algo que no es.

Por otro lado, los personajes de Gisèle Prassinis son víctima de sus propias "névroses". Para Freud esta enfermedad representa una expresión del inconsciente, siendo la angustia el verdadero motor de la enfermedad. Sin embargo para Henri Ey<sup>3</sup>, se trata más bien de una forma de vida patológica que se parece a la vida normal. Los personajes de Prassinis están más cerca de la definición de Ey, ya que existe una desorganización de la estructura de la consciencia o de la personalidad. El hombre alienado o alterado es un hombre enfermo que sufre, pero a la vez es un hombre liberado, procede a una liberación de instintos, de instancias imaginativas que el hombre normal no es capaz de liberar, de mostrar. Estos personajes muestran sus

---

3. Nacido con el siglo, el 10 de agosto de 1900, Ey representara la psiquiatría de este siglo.

obsesiones sin pudor, no en vano la escritura de Prassinos fue considerada por los surrealistas como “escritura automática” que bien entendida nada tiene que ver con el azar, sino con la capacidad de liberar el pensamiento, lejos de cualquier convención y norma. Desarrollan sus obsesiones lo que les lleva a generar oponentes que en muchos de los casos son ellos mismos. No desarrollan una personalidad doble, sino que “otro” adquiere sus hábitos, su personalidad, viendo como pierden su identidad. Esta pérdida de identidad en Gisèle Prassinos también se ve reflejada en el juego de sexos, procede a despistar con los sexos como hace Mansour. Nos sitúa ante una duda continua que no nos permite identificar al personaje. En el relato “Le Pas” (op.cit., 1987, pp. 107-116) aparece un personaje misterioso del que no se sabe nada, el viejo huérfano que sufre trastornos mentales, siente la necesidad de conocerle llevado por la curiosidad de escuchar su paso por la escalera de la vivienda:

Qu'est-ce que c'est? Je pense. Voilà un plus petit que moi [...] C'est quoi exactement? Je regarde bien. Je dis comment il était parce qu'il ne s'appelait encore Marguerite. [...] Je l'ai deshabillé pour voir ce que c'était au juste. Après sa petite culotte de dedans, j'en ai vu deux. Un comme moi, minuscule lui et encore autre pas pareil mais pareil que les petites filles qui font pipi sur le trottoir. (ibid., pp. 110-111)

La autora nos sitúa ante un ser andrógino, participa de los dos sexos, aunque el protagonista del cuento establece finalmente que será una chica y a la que bautiza con el nombre de Marguerite, como su madre. Prassinos crea ser un ser híbrido que nos hace dudar del sexo al que pertenece. Aceptar un sexo significa renunciar al sueño de la androginia y reconocerse como un ser limitado. Murielle Gagnebin en su libro *Fascination de la Laideur* menciona que lo andrógino es símbolo de lo monstruoso. Matiza la idea diciendo que afirmar la ambisexualidad conllevaría no distinguir entre el arte y la vida, el artista crea un mundo propio, crea sus monstruos, donde la finitud humana no tiene lugar. Representa además para esta autora una forma de inmadurez, es promesa de algo que no cambia: “L’androgynie, vécue sur le mode fantastique est ainsi la promesse même de la pérennité. C’est donc comme naturellement que l’adolescence immature, toute voisine de l’androgynie symbolique, trouve un statut centré sur la notion d’éternité” (op.cit. 1994, p. 201).

Todo esto puede explicar el de rol que asume Paul, en el relato “Le Pas”, como una búsqueda del equilibrio perdido, como un deseo de no-cambio. Con la presencia del ser acogido no sólo recupera el anterior estatus familiar mediante un cambio de rol, asume el papel de la madre. Dada la subversión lúdica de Prassinos y sus desdoblamientos, podemos pensar que completa la idea de familia con este proceder, desdoblando personajes. En sus relatos las familias nunca están completas, la jerarquía familiar está alterada por una falta. El problema de la identidad es muy habitual en Gisèle Prassinos, hay una tendencia a crear personajes de géneros no definidos o seres desexualizados, así como descorporalizados.

Al igual que Mansour, en Prassinós casi siempre interviene la madre. En Mansour se hace evidente en el dolor constante, toda su poesía está repleta de alusiones a la madre, al sufrimiento de perderla. En Prassinós, sin embargo se convierte en personaje familiar que tiende a desaparecer y luego a materializarse en otro ser. "La Feuille"(op. cit., 1987, pp. 53-60) representa esta metáfora de cuerpos, la muerte de la madre da vida al viejo árbol marchito que la familia posee en el jardín. Mientras la madre agoniza cambia de aspecto tiñéndose de color verde y adquiriendo voz de hombre. Una vez fallecida la madre, al viejo arce le crece una hoja. Esta transformación implica la materialización de la madre en otro ser, en una especie de reencarnación o posesión, la madre no sólo se convierte en otro ser, sino que además cambia de sexo.

Joyce Mansour también se sirve de este proceder surrealista, donde las transformaciones son interpretadas muchas veces como un simple juego. Las metamorfosis son un recurso habitual en su literatura. Mansour se sirve del recurrente "crabe" para mostrar intenciones muy claras. Símbolo de la metamorfosis, y animal surrealista por antonomasia, el cangrejo le aporta la imagen de un sexo no definido, intercambiable, es el símbolo de cambio. Es el signo de la desgracia, de tumor metaforizado, del miedo masculino de la castración, del fetichismo, del sexo femenino, etc. El cangrejo aparece una vez muerta Clara, heroína del relato "Le Cancer", así mismo, la protuberante joroba de Clara es un tumor, eso explica que al final del relato en lugar de su cuerpo aparezca el cangrejo. En una extraña metamorfosis, es lo único que se encuentra en lugar de su cadáver. Mansour metamorfoseará y convertirá en metáfora al pequeño crustáceo, apareciendo en su poesía como metáfora de la enfermedad. Joyce Mansour aborda el tema del cáncer, enfermedad maldita que irrumpe en la vida de la escritora con tan solo quince años y que vendrá a dotar a su obra de una visión tremendamente personal y fantasmagórica de la enfermedad.

Es en la poesía sobre todo, donde el cáncer toma forma de "crabe" o "écrevisse", el cangrejo muestra su cara más macabra: « Sur le sable blanc sous un soleil hésitant/Les crabes se disputaient ta chair/Rien ne restait de tes seins potelés » (ibid.,p. 313)

La enfermedad para Mansour también posee ingredientes de transformación, el cuerpo sufre una fuerte mutación, en particular cuando se trata de cáncer, generando víctimas mutiladas, deformes. La enfermedad para esta autora posee sin duda una estética propia.

En Mansour las metamorfosis adquieren su punto álgido con los cambios de géneros. En su obra hay un claro predominio de la voz sádica y masoquista a la que se le añade una mascarada de géneros, que convierte su literatura en un continuo y resbaladizo juego. La escritora se sumerge en un querer destruir las leyes del orden natural para jugar a la transmutación de géneros, adentrándonos en un delicado y complejo asunto de identidades. Joyce Mansour juega con el lector al "cache-sexe".

Encontramos continuamente una confusión sin llegar muy bien a saber quien habla, quien es violado o asesinado. La voz de Mansour se multiplica al hilo de los textos enviándonos a un continuo desorden.

La metamorfosis implica además una transgresión, del tiempo, del espacio, pero sobre todo del ámbito de lo normal. Nos permite realizar cosas imposibles, lo que da una dimensión todopoderosa al monstruo. Para Gisèle Prassinos y para Joyce Mansour las metamorfosis suponen un juego de identidades, entrando en universos difusos. En Prassinos se entienden como una subversión amparada en lo fantástico. Mansour, ahonda en las múltiples caras del deseo, la transformación facilita la identidad nómada de los personajes creando así la posibilidad de un erotismo multiforme.

La expresión del deseo toma tintes freudianos, sin embargo, en el ámbito de la identidad se muestra más cerca de Lacan, quien defendió la batalla contra la reducción de la identidad al determinismo biológico, reclamando un elemento de transacción para la identidad, independiente de los orígenes biológicos. En Prassinos se hace difícil la identificación de géneros, como ya hemos mencionado, ya que opera en sus relatos un desdoblamiento de los personajes que nos lleva a la confusión. No sólo es un método de subversión surrealista donde predomina el juego, lo lúdico, nos lleva incluso la deconstrucción de los esquemas en el ámbito de la familia por el cambio de roles. Nos introduce en un juego cambiante y dinámico de re-apropiaciones y auto-definiciones simbólicas que, desde un punto de vista teórico, requieren la consideración de nociones elementales como las de sistema de género y relaciones de poder.

Las dos escritoras ponen un halo difuso a los sexos, hay una ausencia de límites sobre los dos. Guardan celosamente la confusión, parecen reapropiarse de espacio interior del cuerpo, jugando con la opacidad.

A pesar de todo, Gisèle Prassinos nos sumerge en un imaginario que nos recuerda a los cuentos clásicos con ciertas afinidades próximas a Nathalie Sarraute y a Baudelaire. Aunque los personajes sean dementes tenemos la impresión de estar ante seres inofensivos, llenos de ternura. La belleza en Prassinos nunca es explícita, se centra en destacar los debilidades que terminan por dar coherencia al relato.

## Conclusión

La seducción de Mansour y Prassinos se expresa por el horror, lo feo, aquello que nos repugna y nos atrae a la vez. Se podría decir que la teratología constituye la sustancia misma de la obra. El monstruo permanece, seduce y a la vez nos muestra y señala lo abyecto. Nos ofrece un bestiario de lujuria excesiva, sobre todo en Mansour, donde da la impresión de que contamina y ahoga por esta misma estética de la "laideur", por

esta fauna maldita. Lo monstruoso y deforme forman parte de su universo de pesadilla, una dimensión de cuento fantástico donde nos invaden monstruos inquietantes pero familiares. Esta familiaridad viene dada por la "inquiétante étrangeté" definida por Freud por esa vía regia de acceso a lo inconsciente y que constituye la realización de los deseos. En este universo de monstruos y de belleza deforme es donde Mansour muestra la pulsión de muerte. Sus representantes no habitan el mundo racional, sino en lo monstruoso, lo repulsivo, lejos de lo que entendemos como normal. Mansour los lleva a sus propio hábitat, el mundo del sueño, de un universo desesperado donde solo habitan cadáveres, reptiles, gusanos, gritos y desgarros, un universo putrefacto:

Nous entrons dans un double univers complexe, le monde de la peur, des pulsions sexuelles, des mythes de "la bête humaine", dont est accentué le côté choquant monstrueux, mais cet univers d'angoisse et d'étouffement est libéré de la stérile répétition des mythes-clichés, par la juxtapositions d'un monde drôle et d'un drôle de monde, où l'on démasque les fantômes, où l'on remplace et déplace les symboles ancestraux des images animalières. (op.cit.,1998, p. 163)

Los monstruos tienen un valor operativo, sin olvidar por supuesto el valor estético en el arte, en este caso en la literatura. Hablar de monstruos no es hablar de la realidad deformada, por ello estas autoras se sirven de estos seres para hablar de las deformaciones físicas y mentales que hay que preservar y no abolir. El monstruo provoca fascinación y angustia porque designa lo que no queremos encontrar en nosotros. En el monstruo hay una parte de negación de nosotros mismos y a la vez nos constituye, porque refleja los problemas de orden estético y psicológico. El monstruo es un ser complejo, no banal, que nos hace obtener resultados de nuestro yo profundo y oscuro, implica mutaciones pero también continuidades de sentido. Un universo freudiano, una habitación cerrada con llave donde guardamos lo vergonzoso, lo que nos aterra reconocer que habita en nosotros mismos. Lo que les convierte en monstruos comprensibles y operativos.

Por otro lado, no hay que olvidar el carácter subversivo, la idea de una subversión en la subversión surrealista como dice Barret. Estas autoras han aportado una renovación literaria que no ha pasado desapercibida por parte de la crítica feminista. Gisèle Prassinos y Joyce Mansour se configuran como unas extrañas damas de la literatura contemporánea, adentrándose en territorios propios de ámbito masculino. Artistas del lenguaje, de las imágenes y de los deseos, estas mujeres han colaborado a contribuir en la literatura con un imaginario tremendamente osado que revaloriza esta estética de convulsiva y fea: "Les normes et la valorisation de la beauté, surréaliste ou non, convulsive ou non, constituent une thématique qui devient une remise en question radicale. La subversion des images inattendues du corps féminin, sénile ou malade, se trouve particulièrement troublante chez Prassinos et Mansour". (ibid., p. 33)

Como vemos, las dos autoras se sirven de un imaginario sórdido para expresar aquello que les duele, para sacar lo más íntimo y doloroso de su ser. Estamos ante una literatura que lejos de quedarse en una simple estética “laide” plantea serios problemas del inconsciente.

## Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1990). *Teoría estética*. Madrid : Taurus.
- BARNET, Marie-Claire (1998). *La femme cent sexes ou les genres communicants*, Deharme, Mansour, Prassinós. Paris : Peter Lang.
- BATAILLE, Georges (1997). *El erotismo*. Barcelona : Tusquets Editores.
- COLVILLE, Giorgiana (1990). “Joyce Mansour et les gisants satisfaits trente ans après” In : *Avant-Garde* n°4, pp. 107-119.
- COTTENET-HAGE, Madeleine (1988). *Gisèle Prassinós ou le désir du lieu intime*. Paris : Jean-Michel Place.
- FREUD, Sigmund (1970). *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Madrid : Alianza Editorial.
- GAGNEBIN, Murielle (1994). *Fascination de la Laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel : L'Or d'Atalante, Champ Vallon.
- GAUTIER, Xavière (1971). *Surréalisme et sexualité*. Paris : Gallimard.
- JUNG, C. G. (1999). *Obras completas*. Madrid : Editorial Trotta.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*. Paris : Editions du Seuil.
- LASCAULT, Gilbert (1973). *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*. Paris : Klincksieck.
- MANSOUR, Joyce (1973). *Histoires Nocives*. Paris : L'imaginaire Gallimard.
- MANSOUR, Joyce (1991). *Prose & poésie. Œuvre complète*. Paris : Actes Sud.
- PRASSINÓS, Gisèle (1990). *La lucarne*. Paris : Flammarion.
- PRASSINÓS, Gisèle (2006). *La Mort de Socrate et autres nouvelles*. Paris : HB Editions.
- PRASSINÓS, Gisèle (1987). *Le verrou et autres nouvelles*. Paris : Flammarion.
- ROSENKRANZ, Karl (1992). *La Estética de lo feo*. Madrid : Julio Ollero, D.L.



# LA SUZANNE GIRALDUCIENNE, ENTRE LE PROPOS SENSUEL ET SON CONTREPOIDS LANGAGIER

Encarnación Medina Arjona

Universidad de Jaén

« Si bien qu'on pouvait croire à un mot donné entre écrivains et aussi entre peintres, car quel que fût le tableau et le musée [...] il y avait toujours derrière les femmes nues un visage de satyre ou une ville brûlante, une espèce de ventouse ou de sinapisme enfin pour retirer à la solitude son vrai sang » (p.1589)<sup>1</sup>. C'est ainsi que nous ai donné par Giraudoux, dans « Une jeune fille nue dans une île » (préface de l'auteur à l'édition de *Suzanne et le Pacifique* de 1927 –la première parût en 1921-) un lien de composition entre son texte et le thème iconographique de la femme nue. Nous souhaitons développer notre communication au fil d'une démarche duelle tantôt visuelle, tanto scripturale, tout en cherchant une analyse qui nous mènerait à travers le détail vu et le détail dit.

Parmi les tableaux de femmes nues, nous visons la représentation<sup>2</sup> de l'héroïne biblique du Livre de Daniel, c'est-à-dire, Suzanne. Et parmi les chefs-d'oeuvre les plus célèbres qui l'expriment, ceux de Tintoret, de Rembrandt, de Rubens, où la scène du bain de Suzanne épié par les vieillards épris est, généralement, préférée à tout autre épisode du récit ; le choix révèle l'un des attraits fondamentaux de cette histoire de voyeurisme, remarqué à partir du texte, généreuse en synonymes de « regards » sans crainte des redondances et des répétitions. Les tableaux en question, indéfectiblement liés par les regards qui les ont nourris, composent une série qui met en oeuvre le sens du texte. Suzanne y est la cible de regards en abyme: regard des vieillards sur son corps déshabillé, regard du spectateur sur le nu représenté, regards des peintres sur le nu du modèle, regards sur la peinture elle-même.

Il paraît évident que la question du beau nu, objet d'un regard que thématise *Suzanne et les vieillards*, a dû éveiller chez les peintres des pensées sur la pratique artistique elle-même. Nous proposons, par contre, revenir jusqu'en 1610, lorsque Artemisia Gentileschi finit ce qu'on appelle alors un « tableau d'histoire », elle vient d'achever son *Suzanne et les vieillards*. Détail troublant: contrairement au récit de la

---

1. Toutes les citations de *Suzanne et le Pacifique* renvoient à l'édition Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1990.

2. Voir l'étude qui propose la représentation du « virginalisme » des femmes de Giraudoux mis en rapport avec *La Primavera* de Botticelli, dans André Rousseaux, *Âmes et visages du XXe siècle. Le Paradis perdu*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1936, pp.95-142.

*Bible*, ici les hommes cherchant à posséder Suzanne ne sont plus deux vieillards<sup>3</sup>. Mais ce qui s'avère intéressant pour notre propos c'est que les épaules des hommes, dans le dessin, se joignent dans un seul trait, une courbe en du violet au rouge, un arc de cercle qui fermait l'espace, pesait sur le corps de Suzanne, l'écrasait. Et ce qui pesait sur le corps de la femme nue, dans ce tableau d'Artemisia Gentileschi, ce n'est pas le regard maintes fois représenté par les peintres –hommes–, mais les mots. Les vieillards parlent à la femme nue. Ils lui murmurent à l'oreille: « La porte du jardin est close, personne ne peut nous voir. Nous te désirons. Cède! »<sup>4</sup>. Pourtant, sur la toile, dans sa nudité qui la livrait à tous les regards, Suzanne résistait aux mots.

Partie pour un voyage autour du monde (il est aisé d'inscrire le roman qui nous concerne dans une étude de l'écriture du visuel) la Suzanne de Giraudoux pose, dès le premier chapitre, cette relation entre le voir et le dire, en termes d'invitation, d'incitation, d'excitation, et enfin de réflexion.

La jeune fille de Bellac, ce personnage du romancier, rougissait avec les mots: « Je rougis ... -dit-elle- Car je rougis toujours quand on me parle d'un pays étranger... J'avais dix-huit ans. J'étais heureuse » (465) ; et encore un peu plus loin dans le texte: « Un coup de feu dans un taillis: c'est que les bécasses passaient, allant en un jour, expliquait mon tuteur pour me faire rougir, à l'Afrique centrale » (466). Déjà à Bellac, elle se laissait caresser « dans l'angle droit par des souffles de vent "nord-ouest-sud-est", se laissait enivrer de beau temps. Elle souriait à suivre -ce feu qui taquinait cette eau, cet air qui taquinait la terre, les quatre éléments ensommeillés et doucement en jeu » (465). Puis, elle revient à l'instant à la timidité et au gêne d'écrire: « j'ai beau écrire de force une première phrase, un premier souvenir, saisi au hasard, -c'est fini, cette personne intraitable en moi m'abandonne plutôt, quand je tire sur elle, sa main ou son bras entier et ma phrase reste unique. » (467).

Il nous semble que Giraudoux cherche, dans son premier chapitre de *Suzanne et le Pacifique*, à instaurer des sensations doubles<sup>5</sup>, racontant l'aventure de Suzanne entre « une image gigantesque et une image minuscule » (467) d'elle-même. Il s'agit, pour l'auteur de *Juliette au pays des hommes*, de transcrire l'habitude d'une pensée qui fait le demi-tour à tout propos sensuel, cherchant son contrepoids langagier.

Ainsi, toute description, toute sensation ou tout état d'âme, ou même toute personnalité, a son double au niveau du dire. De telle manière que Victoria, l'amie de

---

3. Alexandra Lapiere, *Artemisia*, Robert Laffont, Paris, 1998, p.232.

4. *Livre de Daniel*, cap. 13, v. 20.

5. "[...] le réel se trouve vidé de tout ce qui fait sa lourdeur et son opacité, c'est-à-dire de sa matière et apparaît sous une enveloppe verbale qui l'affine, la poétise, lui donne une signification et masque son chaos. » Alexandre Astruc, « Jean Giraudoux ou des bonheurs du langage au langage du bonheur », *Hommages à Giraudoux* 194 (35), pp.94-104, p.99.

Suzanne, « Quand elle disait: “Vous avez raison!” on sentait qu’en effet cette petite illumination et ce petit bien-être qui sont la raison se déliaient en vous » (468); tandis que son amie Juliette Lartigue parlait par phrases jumelles, contradictoires, et « Elle allait ainsi gentiment, une ou deux fois par minute, du néant à la grâce totale » (469), obligeant aux autres à « l’appeler par son prénom et alors elle pensait que ‘sa peau, en la frottant, sentait la mort’ ou par son nom de famille, et alors elle ‘pensait justement que l’âme est immortelle. »(469) ; et Marie-Sévère, fille autoritaire, qui dès la fin d’une réponse où elle semblait céder, elle reprenait déjà sa volonté avec « Non, je n’en aurai plus... J’en veux... » ou « Non, je ne meurs pas... Je meurs » (470).

Ce premier chapitre est donc parcouru par les langages de jeunes filles, les conversations de pensionnaires, apprenant la vie à travers les mots, appelant les expériences peut-être avec des mots erronés, et obtenant peut-être à travers le langage une fausse notion du monde:

Je ne veux citer ici que ce dont nous étions sûres, [...] en Amérique les prostituées volent les hommes [...] en France [...] elles tombent amoureuses des victimes chloroformées [...] les Suédoises sont des volcans de neige [...] les Petites-Russiennes imitent les écritures des vingt hommes qu’elles désirent [...]. Mon tuteur nous lisait dans *Les Débats*, agacé par nos chuchotements, les nouvelles de l’Arabie, où les femmes se marient à dix ans; où à dix-sept ans elles sont difformes; un mot, un mot de plus et nous étions vieilles! (470-471).

Néanmoins, en dépit de cette appréhension du langage, cette initiation à prononcer des noms, à appeler les choses, à prononcer son propre nom (« plus fragile chez les jeunes filles qu’un prénom »), à apprendre à connaître le monde « en l’épelant, par saisons et par sentiments séparés » (476), nous pouvons lire les paroles de la chaste Suzanne de Giraudoux: « Nous nous sentions un corps plein, des sens à peine creusés sur lui et les démons ne pouvaient y pénétrer plus que la pluie dans une oreille » (472).

Le premier chapitre finit sur une heureuse évaluation des apprentissages que la jeune Suzanne fait des doublures du langage. Elle a gagné un voyage autour du monde grâce à une maxime sur l’ennui: « Si un homme s’ennui, avais-je écrit à Sidnay, excitez-le; si une femme s’ennuie, retenez-la! » (478).

Le deuxième chapitre s’ouvre sur un orage de sensations inspirées par Paris, par la dominante visuelle. Quoique sans références explicites à la « Suzanne et les vieillards » d’un tableau précis, la jeune femme giralducienne, nous ramène, se promenant dans le Louvre dans une mise en abyme héritée des rapports mêmes de la littérature et de la peinture, la série des tableaux d’histoire:

[...] dans ces tableaux où les jeunes filles des pensions viennent contempler leur image suprême en Cléopâtre ou en Judith [...] je resserrais ma ceinture devant une Antiope nue. Ces canaux vénitiens, ces regards lombards qui viennent vers vous toujours de face, et se déversent en votre coeur sans arrêt [...] (480-481).

Immédiatement après, Suzanne se sent suivie et regardée par un homme « Un jeune homme me suivait –dit-elle-. S’il voulait le secret des jeunes filles, il tombait bien » (483). Elle se livre au jeu d’être cherchée, mais aussi, au jeu du langage: « je jouais avec lui à notre jeu du pensionnat, qui consistait à s’occuper des êtres les plus indifférents avec les mots et les gradations mêmes de la passion » (484). Alors qu’elle regrette ce regard qui la dévisageait, « un peu vexée cependant d’être suivie non pour elle-même, -dit-elle- mais, comme un chien d’arrêt, pour je ne sais quel gibier dont je sentais sa carnassière pleine » (485), une fois parti le regardeur, la rencontre se produit avec Toulet, le “conteur”, celui qui nomme. Toute la rencontre avec ce personnage se déroule au niveau des jeux du langage, les désirs, les plaisirs résultent de la pointe de génie de Toulet sur les mots:

Quand on cause dix minutes avec Toulet, horloger des âmes, toujours courbé comme sur un rouage, on se sent aller juste pendant vingt-quatre heures; on ne commet plus de pléonasmes, de solécismes, on n’obéit plus à de faux syllogismes; [...] saluant au mot Eymoutiers, rougissant au mot Crozant, me baisant la main au mot Rochechouart [...] M’amusant à ce jeu de mon enfance, qui était d’ajouter à chacune de mes réponses, mais tout bas, un aveu à celui qui me parlait et me plaisait[...]. (489)

Le voyage (troisième chapitre), se déroule avec l’action et les mouvements des vents, de la mer et du bateau, mais les personnages ne voyagent point ; ils parlent. Il n’y a plus d’êtres dans le texte de Giraudoux; il y a des manières de parler. Nenetza qui interrogeait d’une phrase pourtant simple « mais qui ordonnait je ne sais quelle réponse poétique » ; Sophie Mayer qui « étudiait la grammaire des pays côtoyés par le bateau »; le capitaine qui avait la manie d’oublier les adverbes ou les prépositions; le général anglais qui répondait toujours: « très pratique »; la dame qui doublait l’épithète « blanc, blanc, la mer bleue, bleue ». Et encore, la désignation du compagnon de Suzanne s’instaure en termes d’un choix de la nominalisation: « puis, tous sur le bateau d’ailleurs l’auraient nommé ainsi [...] et même nous l’aurions peut-être appelé le Magnanime, le Sûr-entre-tous, l’Ami véritable, [...] le Pacifique! » (501).

Au chapitre IV, après le naufrage et juste au moment de son réveil, Suzanne cherche dans sa mémoire toutes les manies de langage des amis morts pour la sauver « [...] Je n’osait penser. Deux ou trois mots me traversaient parfois, le mot nuit, le mot la mer [...] » (506). La jeune fille de Bellac découvre qu’elle est seule sur une île, dans son île, dans un jardin clos, semblable à celui de Joaquim à Judée. Mademoiselle, la servante qui avait fait le voyage avec Suzanne depuis le Limousin, n’est plus. Également, les servantes de la femme du grand Joaquim biblique ont laissé seule à Suzanne.

À ce moment-là, sur cette île, dans ce jardin semblable à celui où la chaste femme biblique prenait son bain dans une eau peut-être stagnante, incapable d’érotiser quelconque mouvement quelconque, instant ou pensée, la Suzanne de Bellac commence alors le

grand jeu de l'amour, le grand plaisir du langage. La femme nue dans sa solitude s'initie à découvrir les oiseaux, les arbres, les fruits, les odeurs, les sons, le vent, les rochers<sup>6</sup>. A travers cette nature qu'elle méconnaissait, la femme<sup>7</sup> s'exerce à la connaissance de son unique compagnon: le Pacifique, le langage. Le parcours que Giraudoux nous propose avec cette nudité de la solitude féminine passe par un jeu pas très innocent avec les mots, que l'auteur développe tout au long de plusieurs chapitres. Voici quelques exécutions que nous avons recensées :

- a) rechercher les noms de la civilisation: « la brise me vaporisait de toutes les odeurs de l'île. Il y en avait des familières, que je retrouvais aussi nettes qu'autour de leur flacon, Rose d'Orsay, Ambre antique, Le Mouchoir de Monsieur » (508) ;
- b) écouter la parole, ne serais-ce que la propre voix: « vérifiés trois échos dont le dernier répétait douze fois vos paroles, écho pour femme seule » (510) ;
- c) s'infliger soi-même les rigueurs du silence: « Parfois j'attendais sans parler, sans manger, sans espérer, étendue devant la mer comme un chien devant une tombe » (512) ;
- d) méconnaître tous les noms: « Mais je ne pourrais vous dire le nom de ces merveilles. On avait négligé à Bellac de m'apprendre la faune et la flore équatoriales. [...] J'emploierai donc à tort, pour vous parler des plantes, tout ce qui me reviendra de mots exotiques [...] ou de mots simples: la poule tricolore, la pie à bavette [...] » (514) ;
- e) le pouvoir de tout nier avec le langage: « Ce n'est pas vrai qu'un navire passa [...] Ce n'est pas vrai qu'alors je voulus mourir de faim [...] Ce n'est pas vrai que j'usais mes jours à me poncer les jambes [...] Ce n'est pas vrai que j'ambrassais l'ornithorynque [...] » (518-519) ;
- f) le langage des savants: « J'ai vu depuis les noms donnés par les savants à ces apparences humaines; l'oeil de bois fut bien nommé par Littré *nodus oculus*; le lichen *capilla Irenei* par Buffon [...] » (521) ;
- g) le langage des actions absurdes: « En évidence près de ma grotte, sur une planche, j'avais écrit, comme la concierge qui s'est absentée une minute, en anglais et en français, -comme une concierge instruite: Je suis dans l'autre île, je reviens... » (532) ;
- h) le langage et l'idéologie: « Mon voyage fut facile. Pour parler comme les protestants dans leurs récits de naufrage, Dieu fit qu'un gros poisson [...] Dieu

---

6. « [...] mais chaque ouvrage de Giraudoux est dans son champ propre une aventure nouvelle dans la découverte de l'homme et du cosmos », Charles P. Marie, *Jean Giraudoux aux sources du sens*, Editions d'Austrasie, Besançon, 1982, p. 5.

7. "C'est pourquoi Suzanne dans son île appelle à son secours le vocabulaire, les habitudes, les préjugés de l'homme, lorsqu'elle se trouve en face d'une nature inhumaine. La volonté cosmique de Giraudoux n'implique pas dissolution de la raison humaine dans un mysticisme panthéiste qui la nierait. L'objet de sa peinture n'est point alors le Cosmos, mais l'amitié possible et menacée entre l'homme et le Cosmos. » René Marill, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Librairie Nizet, Paris, 1970, p.191.

me fit découvrir [...] » (533) ;

- i) la cruauté du langage: « Tous les animaux des fables étaient là, qui m'avaient à dix ans, quand je croyais les humains sans défaut, amenée à croire au mal, à la légèreté, à l'égoïsme [...] » (536) ;
- j) le langage comme négation de l'indifférence<sup>8</sup>: « Ils cherchent par contenance de petits poux sur votre grand bras nu et lisse [...] vous supplient on ne sait de quoi, de leur donner vite un nom, de ne pas les laisser mourir sans avoir du moins, une minute, un nom; ils pleurent [...] » (539) ;
- k) le langage utilisé pour réfléchir sur soi-même: « Là où tout est solitude et bonté, il y avait gravé en latin sur la grotte: Méfie-toi de toi-même » (540) ;
- l) Tout y est, la valeur injonctive du langage (542), la fonction poétique (544), mais aussi la valeur libératrice du langage:

Parfois j'avais l'impression qu'il me suffirait de trouver un mot et de le crier tout haut pour sortir de cet enchantement. Je prononçais le premier venu au hasard, l'essayant sur l'horizon comme sur un coffre-fort, désirant plus qu'un sauveteur un simple dictionnaire pour le lire de bout en bout, certaine ainsi d'avoir à appuyer sur le vrai ressort, sur le mot qui ouvre Paris [...] Si dans ma sieste un nom me venait à l'esprit, je m'éveillais, je le criais vers la mer... (545)

- m) à plusieurs reprises, le langage et la mémoire de l'homme, des morts :

[...] je perdais la mémoire. Je n'avais pu résister au désir d'écrire, et le couteau que j'avais ménagé deux ans comme ma seule arme et mon pourvoyeur, j'osai lui faire graver des phrases sur les arbres et dans le rocher [...] nom de rue [...] mots immenses [...] L'île fut bientôt couverte de noms propres [...] le mot Hugo [...] le mot Pape-Carpentier [...] Sur la plage, des mots plus solides en rochers grenat que j'apportais un à un de la colline, y retournant chaque minute comme vers l'encrier ceux qui n'ont pas de stylo. [...] écriture géante. Point de participes à accorder, mais l'orthographe des mots les plus communs me devenait bizarre. [...] Table! Chaise! Bouteille! Ces modulations me paraissaient étranges, d'un son inconnu, ces mots prêts à m'échapper, à fuir. Je m'appelai moi-même [...] J'appelai mes amies [...] Je devenais sourdes à l'Europe. Je résolus de me guérir. Je repris tous ces mots à leur enfance même, [...] c'est-à-dire à mon enfance. J'imaginai mes premières classes. Je repartis, pour planter à nouveau ma mémoire [...] (552)<sup>9</sup>.

- n) le langage et l'académie (554) et le langage métatextuel: « Je me mis<sup>10</sup> à imaginer

---

8. « Nombrar se entienda entonces como una forma de ordenar el caos y de sacar a los seres y a las cosas de la nada. Giraudoux reencuentra la alegría primitiva de decir y definir las palabras». Vicente Hernández Álvarez, *El estilo en la novela de Jean Giraudoux. Entre la prosa y la poesía*, Salamanca, 1989, p.103.

9. «Mais c'est en vain: voici qu'elle perd la mémoire. Seule la littérature parviendra à la lui rendre, la littérature et l'écriture. [...] et la parole mallarméenne prend possession de l'îlot polynésien, qu'elle change en cette ... île que l'air change *De vue et non de visions*, en une île littéraire. », Pierre D'Almeida, *L'image de la littérature dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Cahiers Jean Giraudoux, n°17, 1988, p.35.

10. «Il est un chemin pathétique entre tous, c'est celui qui mène un écrivain à son chef-d'œuvre. Entre tous les rendez-vous qui se donnent entre les êtres, les plantes, ou les lumières dont la combinaison entretient le monde, le rendez-vous le plus

notre littérature et –j’y étais bien obligée si je voulais en savoir vraiment quelque chose- à la recréer. » (554)

Toutes ces références, ces plaisirs de langage défendus dans un milieu civilisé, ou permis seulement sous une forme littéraire, qui s’étalent tout au long de trois chapitres et qui arrivent à un moment fort à la fin du chapitre VII, s’érigent –comme s’il s’agissait d’une réflexion de Giraudoux sur sa propre écriture dans *Suzanne et le Pacifique*- en réflexion sur une autre valeur du langage, la valeur de la Paix: « C’est cependant à l’aide de ces exercices et de ces joies factices, grâce à ces ombres et à ces surnoms qu’un beau jour [...] il me sembla tout à coup comprendre mes confrères les hommes. » (539).

Nous souhaitons tout de même revenir en arrière parce qu’il nous semble essentiel à notre comparaison des schémas narratifs entre le récit biblique et la narration girauducienne, de souligner le champ sémantique sensuel qui domine le chapitre V. Suzanne découvre qu’il y avait des plantes « qui s’aimaient à la manière des hommes » (524); que son « cœur battu trois fois, comme chez ceux qui vont aimer... » (524); que le vent qu’elle connaissait déjà à Bellac, maintenant, dit-elle, « Toutes les plaisanteries qu’il se permettait là-bas avec mes robes, il les essaya sur moi nue » (525); et les arbres mendiaient l’amour, « Je me méfiais aussi de moi-même, je savais que les femmes créent, même sans l’enfantement, et d’elles-mêmes, des êtres toujours plus grands qu’elles » (526).

Puis, c’est au chapitre VI que nous reconnaissons les clefs pour une étude premièrement intertextuelle de la peinture dans la littérature et, à un deuxième niveau, comparatif entre les deux textes menant notre analyse. Les indices démarrent avec des paroles sur Tintoret (533), sur la sensation d’être observée : « Je sentais qu’ici, en ce moment, chacun de mes gestes, observés par mille yeux, servait à faire battre un cœur [...] » (536), sur la solitude et sur les jardins italiens (peut-être le jardin italien de la Suzanne de Tintoret) (540). Enfin, le chapitre VIII vise, dès le début, sur le moment du bain:

Toutes ces manettes, tous ces manomètres dont je vous ai parlé tout à l’heure indiquaient la sérénité, la paillette du rocher Rimbeaud étincelait, la petite feuille était immobile. Je me calmait: je descendis prendre mon bain du soir. Soudain je du regagner la lagune, prendre pied au plus vite, courir jusqu’à la grève, comme si la mer était subitement devenue un danger. Là-bas avaient résonné deux coups de canon... (562)

Ainsi, de même que, dans le récit biblique, les deux vieillards se disputent et ne s’entendent que pour envoyer à Suzanne un message poignant et contraire à la loi de Moïse; ainsi, la civilisation, l’Europe en Guerre, envoyait sur l’île du Pacifique un

---

noble, et d’ailleurs le plus incertain, le plus menacé, est celui que se donnent, à travers le silence et l’ignorance mutuelle, le poète et une ombre dont il ne connaît lui-même le visage. » Jean Giraudoux, *Les Cinq tentations de La Fontaine*, Bernard Grasset, Paris, 1967, p.88.

message, un témoin de l'incompréhension, le corps d'un homme mort: « Il me redonnait les vieilles mesures d'Occident pour juger ce monde où j'étais devenue la seule norme, le pouce, la coudée, l'aune. » (567). Malheureusement, après ce corps, arrivèrent bien d'autres au rivage du jardin clos de Suzanne.

Le langage redevient omniprésent sur le texte giralducien au chapitre IX. Il s'agit d'un chapitre conçu à la manière épistolaire, comme s'agissant de mettre en relief la vérité d'une femme nue qui veut avouer toute sa solitude à un ami. Les lettres seront porteuses de vérité, de réflexion sur les chapitres antérieurs, mais aussi d'une double solitude puisque elles n'arrivent point au destinataire et que les réponses sont écrites par la même main. Ces quelques pages résultent aussi un aveu de Giraudoux à des dettes de lectures antérieures: Suzanne trouve dans une autre île les lectures d'un ancien naufragé. C'est à dire qu'elle retient des pages de *Don Quichotte*, de Montaigne, de *Jacques le Fataliste*, de La Rochefoucauld, du *Gil Blas*, et, dit-elle « Je restai une minute immobile au-dessus comme sur un miroir: *Robinson Crusoé* » (581).

La fin du roman implique un retour à la civilisation, une rencontre avec l'homme, avec l'Europe et avec la langue française. Giraudoux n'hésite point à redonner des pistes sur la signification de tout son récit avec des mots gravés par un jeune homme sur le rocher du promontoire de l'île: « Cette île est l'île Suzanne où les démons de Polynésie, les terreurs, l'égoïsme furent vaincus par une jeune fille de Bellac » (604).

Pour conclure, donc, nous revenons au rapprochement intertextuel qui nous mène à considérer le récit du Livre de Daniel comme hypotexte ou plutôt canevas pour *Suzanne et le Pacifique*. Suzanne est là, innocente au commencement, livrée au plaisir de sa nudité dans un bain qu'elle imaginait seule, comme la jeune fille de Bellac. Les deux regardeurs-voyeurs sont présent également, incapables de contrôler leurs désirs lascifs, livrant à Suzanne des messages de mort, comme les deux pays européens livraient à la jeune de Bellac les signes de la guerre. Et, finalement, nous considérons la présence de Daniel. Daniel est le juste juge, un jeune homme habile et sage, l'homme qui apporte la Paix, le Pacifique ? Daniel c'est le langage. Le Pacifique c'est le langage, à son état le plus pur, en pleine nudité, en justice totalisante. Les bains de Suzanne dans les eaux du Pacifique ne deviennent que des bains de langage, des bains pour jouer, se regarder ou se reconnaître, mais aussi pour perdre l'innocence parce qu'on apprend la vérité de la civilisation.



## Références bibliographiques

ALMEIDA, Pierre d' (1988). " L'image de la littérature dans l'œuvre de Jean Giraudoux ". In: *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 17.

ASTRUC, Alexandre (1944). " Jean Giraudoux ou des bonheurs du langage au langage du bonheur ". In: *Hommages à Giraudoux, Confluences*, 194 n°35, pp. 94-104.

GIRAUDOUX, Jean (1990). *Œuvres romanesques complètes I*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

GIRAUDOUX, Jean (1967). *Les Cinq tentations de La Fontaine*. Paris : Grasset.

HERNANDEZ ÁLVAREZ, Vicente (1989). *El estilo en la novela de Jean Giraudoux. Entre la prosa y la poesía*. Salamanca.

LAPIERRE, Alexandra (1998). *Artemisia*. Paris : Robert Laffont.

MARIE, Charles P. (1982). *Jean Giraudoux aux sources du sens*. Besançon : Editions d'Austrasie.

MARILL, René (1970). *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*. Paris : Nizet.

ROUSSEAU, André (1936). *Âmes et visages du XXe siècle. Le Paradis perdu*. Paris : Grasset.



# LE JEU DANS LA TRILOGIE NARRATIVE DE SAMUEL BECKETT

María Badiola Dorronsoro  
Universidad de Alicante

## 1. Introduction

Dans les trois récits beckettien qui nous occupent, *Molloy*, *Malone meurt* et *l'Innommable*, publiés entre 1951 et 1953, l'homme est un être confus et solitaire, isolé dans un monde incompréhensible. La perspective de lecture que je propose dans cette analyse essaie de montrer comment dans ces oeuvres, le principal mécanisme de défense de l'homme autant contre l'incompréhension de tout et de tous que contre l'ennui de vivre une vie vide de sens, sera le jeu ; et parmi les jeux, celui d'écrire des histoires.

## 2. L'homme absurde beckettien

Les héros de ces romans beckettien montrent l'attitude du héros absurde qu'Albert Camus décrit dans son ouvrage *Le mythe de Sisyphe*, un mythe d'ailleurs explicitement présent dans *Molloy*<sup>1</sup>. En effet, l'intelligence du monde et de la vie est impossible à l'être humain. On ne peut élaborer une pensée abstraite, car il nous manquent des données, des bases solides, stables, sur lesquelles la raison puisse avancer sur la voie de la connaissance en suivant une méthode épistémologique quelconque.

Abordons la relation de l'homme beckettien avec le monde pour mieux comprendre cette impossibilité de connaissance:

- a) L'homme et les astres ne sont pas faits pour se comprendre: les astres n'aident guère dans la recherche existentielle des hommes, puisqu'ils ne changent pas beaucoup avec le passage du temps, ne montrent donc rien de significatif au monde humain.
- b) La relation de l'homme beckettien avec la nature n'est point facile. Molloy, par exemple, se sent inadapté à la nature: il n'y comprend rien, n'y perçoit pas d'ordre.

---

1. Beckett introduit ce référent mythique de façon indirecte : le narrateur Molloy y a recours comme justification des écarts et des variations des détails dans le rapport de ses aventures qui va constituer la matière du récit. Il dit donc que même si ce mythe signifie la répétition d'un acte à l'infini, il n'est pas impossible d'y trouver de petits gestes différents à chaque fois que Sisyphe agit (*Molloy*, p. 181).

Dans le même ouvrage, Molloy dit du personnage Louse qu'elle "sème de l'herbe sur la tombe de son chien", "comme si l'herbe ne s'y serait pas semée toute seule" (*Molloy*, p. 61). En effet, la nature ne compte pas sur l'homme pour faire sa vie.

- c) Les objets sont souvent les amis des hommes (voir *Malone Meurt*, p. 122). Ils ont une fonction semblable à celle des personnes amies ou des religions, selon Malone: celle de nous lier au monde. Mais les objets sont aussi changeants; on ne doit pas trop s'y fier. " C'est un sujet confus ", dit Malone. Molloy annonce qu'il dressera l'inventaire de ses possessions quand le moment sera venu. Mais en fait c'est Malone qui le fera finalement, comme dernière phase de son jeu, de son "invention d'histoires". Dans cet ouvrage, les objets sont les jouets auxquels le narrateur fait allusion quand il élabore son projet d'écriture, de jeu. Dans *Molloy*, nous lisons que la fonction des objets est de "meubler". La scène, les pages, la vie... à nous d'imaginer le COD.
- d) Les hommes. De même que dans le reste des ouvrages beckettien, les relations entre les hommes sont vouées à l'échec. On ne se comprend pas, on a peur des autres, on se montre agressif... Le langage, le principal instrument de communication, est un piège qui confond: il provoque l'illusion d'une possibilité d'entendement qui finalement s'avère impossible. Les pressentiments ne sont pas plus fiables (*Molloy*, p. 110) ; l'expérience ne sert guère, puisque chaque nouvelle expérience est différente des précédentes ; la foi religieuse se montre sans réponse aux moments de tribulations -c'est un analgésique qui n'a plus d'effet, dira Moran. (*Molloy*, p. 132, pp. 135-138). La mort, incompréhensible mais seul fait invariable de toute vie, rend absurde l'effort de vivre.

Au niveau du raisonnement, les relations de causalité sont mises en question d'une façon continue dans l'œuvre beckettienne: la réflexion n'aide donc en aucune sorte à trouver des réponses aux grandes questions existentielles ; ainsi, dans *Malone meurt*, parlant de Macmann : " Et à vrai dire peu à peu les idées de faute et de peine s'étaient confondues dans son esprit comme font souvent celles de cause et d'effet chez ceux qui pensent encore " (*Malone meurt*, p. 109).

De même pour Malone : il perçoit sa vie comme " (...) une suite ou plutôt une succession de phénomènes locaux, sans que cela ait jamais rien donné." Moran, le héros de la deuxième partie de *Molloy*, se sent à son tour dépassé par "la fausse turbulence du dehors" :

(...) de toutes parts m'assaillent les bruits des choses s'évitant, s'unissant, volant en éclats, mes yeux cherchent en vain des ressemblances, chaque point de ma peau crie un autre message, je chavire dans l'embrun des phénomènes. C'est en proie à ces sensations, qu'heureusement je sais illusoire, que je dois vivre et travailler. C'est grâce à elles que je me trouve un sens (*Malone meurt*, pp. 99-100).

Étant donnée l'impossibilité de raisonner, les héros - narrateurs de Beckett essaient de ne tenir compte que de l'observation de leurs confuses sensations, qu'ils ressentent comme la seule vérité saisissable, bien que relative à son tour.

### 3. L'ennui

Dans son article "Avant-garde et Réalité", publié dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Samuel Beckett en 1976, Alfonso Sastre remarque deux éléments thématiques appartenant à la psychologie humaine qui sont sans doute à la base de l'écriture beckettienne et qui peuvent nous servir ici pour faire un pas en avant : l'incompréhension – d'où la solitude – et l'ennui. D'après Sastre, bien que l'ennui ait été l'objet de maintes représentations littéraires et cinématographiques depuis longtemps, c'est Beckett qui a su offrir en premier "un précieux apport de données pour une "métaphysique de l'ennui<sup>2</sup>". (Sastre, 1976 : 241)

Revenons dans nos textes : lancés dans un monde vide de sens, les héros de la trilogie doivent remplir le temps de leurs existences inutiles, et cette veille forcée les ennuie. "Que ferais-je jusqu'à ma mort?", se demande Moran, le protagoniste de la deuxième partie de *Molloy*.

"Molloy pouvait rester, là où il était", c'est la phrase qui conclue la première partie du roman du même nom (*Molloy*, p. 124). Oui, il pouvait rester là parce qu'il était arrivé à la fin de sa vie. Mais, lorsqu'on est bien vivant, on n'a pas le droit de s'arrêter; il est impossible de "pourrir en paix", comme le dit Molloy : " Mais il est interdit d'abandonner et même de s'arrêter un instant. J'attends donc, tout en avançant avec précaution, que la cloche me dise, Molloy, ne te ménage plus, c'est la fin. " (*Molloy*, p.110).

Et, le narrateur de *l'Innommable* :

Difficile aussi de ne pas oublier, dans sa soif de quelque chose à faire, pour ne plus avoir à le faire, pour avoir ça en moins à faire, qu'il n'y a rien à faire, rien de spécial à faire, rien de faisable à faire. (...) inutile de se raconter des histoires, pour passer le temps, les histoires ne font pas passer le temps, rien ne le fait passer, ça ne fait rien, on se raconte des histoires, puis on se raconte n'importe quoi, en disant, Ce ne sont plus des histoires, alors que ce sont toujours des histoires, ou plutôt il n'y a jamais eu d'histoires, (...) (*l'Innommable*, p. 163).

On reconnaît dans ces héros beckettien de bons représentants de l'attitude de l'homme absurde dont parlait Camus qui à son tour le reconnaissait dans le personnage Jean Barois de Roger Martin du Gard : c'est un homme qui ne comprend rien, le monde

---

2. La mort, seul fait incontournable de toute vie, reste de l'importance à toutes les circonstances de la vie, aux souffrances et aux joies ponctuelles, à l'entendement et à l'ignorance, à la parole même.

et le ciel restant muets à ses questions, qui ne peut pas se permettre d'avoir d'espoir (voir *l'Innommable*, p. 125) mais qui cependant n'abandonne ni la lutte de la vie ni celle de la recherche de sens.

#### 4. Le jeu comme attitude vitale

Malone, le héros du deuxième roman, veut encore "un peu d'imprévu", il veut être étonné encore une fois. En effet, l'activité, la variété, la surprise, le changement sont nécessaires pour endurer l'ennui de la vie. Pensons à l'affirmation aristotélicienne qui dit que tout être vivant porte en lui l'élan de l'auto-mouvement. À la manière d'un enfant, l'homme éprouve un besoin naturel de mouvements, d'activités, même les sachant inutiles, intranscendants. D'autre part, le narrateur de *Malone meurt* dit que le fait de "se voir l'objet de dispositions et de précautions incompréhensibles " rendait nerveux Macmann (*Molloy*, p. 184). L'être humain n'aime pas se sentir constamment un pantin; il éprouve le besoin d'agir et de le faire en liberté, bien que ce soit dans un espace et un temps limités par la mort.

Le critique Deirdre Bair nous rappelle dans son article " La Vision, enfin " le passage suivant des *Mandarins* de Simone de Beauvoir: " Quel jeu idiot serait d'écrire, quand il n'y a personne pour vous lire ". Un autre lui répond "Quand tout a foutu le camp, il n'y a rien d'autre à faire que de jouer des jeux idiots". Et Bair d'y ajouter: " Faisant écho à Simone de Beauvoir, Beckett décrit son ouvrage *Watt* comme "un simple jeu, un moyen de garder la tête froide et de ne pas perdre la main<sup>3</sup> ".

Il s'agirait donc d'une considération du jeu au niveau de l'action (la vie des personnages) aussi bien qu'à celui de la narration (les récits intradiégétiques) et de l'écriture beckettienne elle-même, comme élément structurant, configurateur de forme, comme une " rationalité libre de fins ", d'après une définition de Colas Duflo. Dans son étude *Jouer et philosopher*, ce théoricien considère le jeu comme " l'invention d'une liberté par et dans une légalité ", ce qu'il appelle *légaliberté*. (Duflo : 1997, 203). Et, pour notre approche du *jeu*, pensons aussi à Émile Benveniste lorsqu'il considère le jeu comme " toute activité réglée qui a sa fin en elle-même et ne vise pas à une modification utile du réel. "

De nombreuses études du jeu comme phénomène humain ont parlé de la fonction sociale du jeu: celle de produire un monde au coeur du monde, dans un espace et un temps fermés. Et limités par le contrat ludique, ajoute Colas Duflo, pour lequel la fonction de ce contrat ludique sera double: instaurer le règne de la légaliberté, d'une part, et

---

3. D'après Lawrence Harvey dans son ouvrage *Samuel Beckett, Poet and Critic*, Princeton University Press, 1970, p. 222.

mettre en relation plusieurs individus grâce à ces légalibertés coexistantes, d'autre part. Chaque action est interaction, elle a des effets sur les autres. Ainsi le sexe, extrême essai d'intimité, n'est qu'un des moyens par lesquels une personne essaie d'abolir la distance ("le long chemin", dira Molloy) qui le sépare des autres personnes. Si Molloy se sent seul, incompris, Moran, Malone ressentent leurs congénères comme de possibles ennemis, incompréhensibles eux aussi. Quant au narrateur à identité problématique de *l'Innommable*, il ne reconnaît pas de congénères, mais il parle de manière continue de "eux" et du "maitre", ses ennemis, qui "l'obligent" de continuer à jouer la partie de la vie. Tous les personnages développent alors le principe d'*agon* (combat, défi, en ancien grec) qui suppose une violence, une compétitivité qui débouche toujours sur la fuite ou le conflit.

Mais, vu l'obscurité des autres "joueurs", l'incapacité où l'on est de les connaître, *l'agon* n'est pas l'aspect du jeu qui nous importe le plus dans ces ouvrages; le noyau en est plutôt le jeu en lui-même et pour lui-même; en fin de compte, son résultat n'intéresse personne: la mort va bientôt tout abolir. Colas Duflo reporte à ce sujet les déclarations de l'anthropologue Huizinga, qui disait que le résultat du jeu est indifférent en soi; qu'il n'a d'importance que pour ceux qui sont entrés dans sa sphère, soit comme joueurs soit comme spectateurs, et ont accepté ses règles (Duflo : 1997, 227). Chez Beckett, même pour les participants, ce n'est pas le résultat du jeu qui compte; il s'agirait plutôt d'essayer de continuer dans le jeu, c'est-à-dire, de survivre (et d'écrire) aussi longtemps que possible. Comme le dit Duflo, toute légaliberté est *conatus* dans le sens spinoziste: effort pour persévérer dans son être et accroître son pouvoir d'action (Duflo : 1997, 230).

## 5. La conscience et l'acceptation du jeu

Et pourquoi voudrait-on continuer en vie, si l'on n'est pas heureux? Nos personnages n'arrivent pas à comprendre l'instinct humain de survie, mais ils le reconnaissent et l'acceptent: ils acceptent le jeu: "Car il le fallait s'il voulait continuer à aller et venir, et à vrai dire il n'y tenait pas outre mesure, mais il le fallait, pour des raisons obscures et connues qui sait de Dieu seul, (...)" (*Malone meurt*, p. 118).

Qui plus est, malgré leur scepticisme général, souvent le jeu provoque en eux un certain plaisir. Duflo consacre une partie de son étude à cet aspect du jeu, y discernant plusieurs types ou niveaux de plaisir: le plus important pour nous, le plaisir de la légaliberté, c'est-à-dire le plaisir de la loi pour elle-même plus le plaisir d'être cause. "C'est dans ce monde frivole et charmant que je me réfugiais, quand ma coupe venait à déborder", dit Molloy (pp. 226-227). Et il se sent "ravi" quand il remarque qu'il pourra

étudier ces questions toute sa vie, sans les comprendre (p. 230). Malone parle, lui, des histoires qu'il invente comme de "distractions" (*Malone meurt*, pp. 83-84).

Colas Duflo nous fait remarquer que dans le jeu, la conscience du joueur joue sur deux plans en même temps, dans le jeu et hors du jeu, dans une espèce de "dédoublément". Comme le disait Huizinga, la décision de jouer ne peut être que volontaire. Effectivement, pour qu'un jeu ait lieu, le ou les joueurs doivent montrer un accord tacite ou explicite: c'est le contrat ludique, "l'acte par lequel chacun se soumet aux règles du jeu, créant par là le monde ludique." (Duflo: 1997, p. 221).

Nos héros beckettien, résignés à continuer en vie, perdus dans ce monde mystérieux, condamnés à l'incompréhension et à l'incommunicabilité, vont passer leurs existences dans cette double conscience, "jouant" la vie de leur mieux: en écrivant le "babil" qui meuble leur esprit. Malone montre explicitement sa conscience de vivre simultanément à deux niveaux:

Car j'ai beau me raconter des histoires, au fond je n'ai jamais cessé de me croire vivant de la vie de l'air de la terre, même les jours abondant en preuves du contraire. (...) il faut jouer perdant, pour bien se porter, et je n'ai qu'à continuer comme si je devais durer jusqu'à la Saint-Jean, (...) (*Malone meurt*, pp. 98-99).

Et après une élucubration sur la difficulté de trier l'essentiel du fortuit: "Peu importe, l'essentiel, nous y voilà, c'est que malgré mes histoires je continue à tenir dans cette chambre, (...)" (*Malone meurt*, p. 101).

Dans tout jeu, il y a, mis à part le joueur, un objectif, un but. Mais voici le premier problème dans le jeu de la vie de nos personnages: quel but choisir, puisque personne ne nous donne la consigne? Où trouver un manuel d'instructions? Ce n'est pas par hasard que l'on trouve tant d'occurrences du mot *indices* dans les pages de Samuel Beckett. L'homme n'a que les sensations qui peuvent lui servir d'indices, de pistes, pour essayer de comprendre le jeu de la vie. Et voici justement notre perspective: la vie comme jeu incompréhensible auquel on est "obligé" de jouer. Pas obligés tout à fait; on pourrait se suicider. Mais chez Beckett, les héros absurdes préfèrent attendre la mort "éveillés", pour essayer de la comprendre et peut-être, pour saisir la clé de la vie à son dernier moment, à la limite entre la vie et l'inconnu, à la manière du fameux rayon vert. Molloy explique en deux pages (*Molloy*, 116-117) d'un ton humoristique qu'il connaît bien ses "impératifs" et qu'il a tendance à y "obtempérer": chercher sa mère pour obtenir un peu plus de clarté sur les rapports (sur sa propre vie, sous-entend le lecteur). Mais il lui manquent des pistes et, même quand il atteint sa mère (plusieurs fois, semble-t-il), il n'atteint jamais cette clarté du sens de sa vie: "Et dans cet ordre qui hésitait, puis mourait, comment ne pas sous-entendre, Molloy, n'en fais rien! Ne me rappelait-il sans cesse au devoir que pour mieux m'en montrer l'absurdité?" (*Molloy*,



p. 117) "On n'a qu'à m'apprendre en quoi consiste la bonne conduite pour que je me conduise bien, (...)", nous a-t-il déjà dit, bien des pages avant (p. 31).

Moran, son contrepoids, doit changer de vie (de jeu) dès l'arrivée du messenger Gaber. La nouvelle consigne est explicite: "se charger de Molloy". Mais il n'a aucune piste sur la méthode à suivre, il ne connaît pas les impératifs du nouveau jeu; au moment de prendre ses décisions, il se limite donc à suivre "le funeste principe du plaisir", comme le faisait Molloy. Moran sait que cet ordre va bouleverser sa vie tranquille et il a aussi l'impression que ce sera sa dernière "mission", la mission définitive. Avant la visite du messenger, il se sentait un simple chaînon dans la chaîne humaine et se concentrait sur l'éducation de son fils (Jacques Moran, comme lui), en lui apprenant sa propre devise, extraite du désespoir du Faust de Goethe face aux "misères de l'existence": "*sollst entbehren, entbehren sollst Du*" ("tout doit te manquer, tu dois manquer de tout").<sup>4</sup>

Mais c'est dans *Malone meurt* que le concept de jeu est plus explicite et prend plus d'ampleur et de contenu. L'importance de certains passages à ce sujet peut justifier, à nos yeux, la longueur des citations suivantes :

Le narrateur dit au commencement du livre (et de son récit, qui constituera dorénavant son objectif vital) que maintenant il sait où il va:

C'est un jeu maintenant, je vais jouer. Je n'ai pas su jouer jusqu'à présent. J'en avais envie, mais je savais que c'était impossible. Je m'y suis quand même appliqué, souvent. J'allumais partout, je regardais bien autour de moi, je me mettais à jouer avec ce que je voyais. Les gens et les choses ne demandent qu'à jouer, certains animaux aussi. (...) Mais je ne tardais pas à me retrouver seul, sans lumière. C'est pourquoi j'ai renoncé à vouloir jouer et fait pour toujours miens l'informe et l'inarticulé, les hypothèses incurieuses, l'obscurité, la longue marche les bras en avant, la cachette. Tel est le sérieux dont depuis bientôt un siècle je ne me suis pour ainsi dire jamais départi. Maintenant ça va changer, je ne veux plus faire autre chose que jouer. Non, je ne vais pas commencer par une exagération. Mais je jouerai une grande partie du temps, dorénavant, la plus grande partie, si je peux. Mais je ne réussirai peut-être pas mieux qu'autrefois. Je vais peut-être me trouver abandonné comme autrefois, sans jouets, sans lumière. Alors je jouerai tout seul, je ferai comme si je me voyais. Avoir pu concevoir un tel projet m'encourage (*Malone meurt*, pp. 9-10).

Une douzaine de pages plus tard, il se plaint: " Quel ennui. Et j'appelle ça jouer. (...) Je ne sais plus très bien ce que j'ai dit. Ce n'est pas ainsi qu'on joue. " (pp. 23-24)  
Cependant, une dizaine de pages plus tard:

Oui, je suis tranquille maintenant, je sais que la partie est gagnée, j'ai perdu toutes les autres, mais c'est la dernière qui compte. Je dirais que c'est du bon travail si je n'avais pas peur de me contredire. Peur de me contredire! Si ça continue c'est moi que je vais perdre

---

4. " Sous quelque habit que ce soit, je n'en sentirai pas moins les misères de l'existence humaine. Je suis trop vieux pour jouer encore, trop jeune pour être sans désirs. Qu'est-ce que le monde peut m'offrir de bon ? Tout doit te manquer, tu dois manquer de tout ! Voilà l'éternel refrain qui tinte aux oreilles de chacun de nous, et ce que toute notre vie, chaque heure nous répète d'une voix cassée. " [www.memodata.com](http://www.memodata.com)

et les mille chemins qui y mènent. Et je ressemblerai à ces infortunés de fable, écrasés sous le poids de leur vœu exaucé. Et je sens même une étrange envie me gagner, celle de savoir ce que je fais, et pourquoi, et de le dire. Ainsi je touche au but que je m'étais proposé dans mon jeune âge et qui m'a empêché de vivre. Et à la veille de ne plus être j'arrive à être un autre. Ce qui ne manque pas de sel (*Malone meurt*, 31-34).

Vivre et inventer. J'ai essayé. (...) Je n'ai pas su jouer. Je tournais, battais des mains, courais, criais, me voyais perdre, me voyais gagner, exultant, souffrant. Puis soudain je me jetais sur les instruments du jeu, s'il y en avait, pour les détruire, ou sur un enfant, pour changer son bonheur en hurlement, ou je fuyais, je courais vite me cacher. Ils me poursuivaient les grands, les justes, me rattrapaient, me battaient, me faisaient rentrer dans la ronde, dans la partie, dans la joie. C'est que j'étais déjà en proie au sérieux. Ça a été ma grande maladie. Je suis né grave comme d'autres syphilitiques. Et c'est gravement que j'ai essayé de ne plus être, de vivre, d'inventer, je me comprends (*Malone meurt*, 33-34).

Le concept de jeu présente ainsi une certaine ambigüité dans cet ouvrage : le jeu voulu et pas atteint s'oppose au sérieux, à la gravité, à l'informe, à l'inarticulé, à l'obscurité, à l'isolement, et se trouve par contre lié à la vie, à la lumière, à la joie, aux rapports humains, à une invention pourvue de sens et d'ordre. Les grandes inquiétudes existentielles seraient alors l'obstacle principal pour une existence réglée (ordonnée), pleine de vie, d'action sans trop de réflexion, puisqu'on ne peut faire les deux choses à la fois, et que la réflexion ne mène jamais nulle part, faute d'éléments à partir desquels pouvoir réfléchir. De l'autre côté, le jeu commandé par les "grands", le jeu vital qu'on nous impose dans la société humaine, suppose une fausse joie car superficielle, incomprise par les joueurs, esclave.

Dans son ouvrage *l'Actualité du Beau*, le philosophe Hans-Georg Gadamer nous fait remarquer dans le phénomène du jeu une caractéristique que nous trouvons à tous les niveaux de ces textes et qui est sans doute en rapport avec ce manque de direction claire dans la vie, dans l'effet d'écriture, dans le jeu beckettien : un mouvement de va et vient qui se répète continuellement puisqu'aucun des deux extrêmes n'est le but final du mouvement où celui-ci puisse s'arrêter. Ainsi les paires jour/nuit, silence/bruits, ombre/clarté, aller/venir... Sur le niveau du discours, la conséquence la plus visible est peut-être une figure de style omniprésente dans ces ouvrages, l'oxymore (l'association de phrases contradictoires entre elles), d'ailleurs si caractéristique de l'écriture beckettienne. Voyons, par exemple, dans *l'Innommable* : " Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair. Mais il faut que le discours se fasse. Alors on invente des obscurités. C'est de la rhétorique." (*l'Innommable*, p. 12) Il a tout à fait raison : c'est de la rhétorique, de la littérature. Voici le jeu préféré et des personnages narrateurs et de l'auteur.

Car l'homme peut tout au moins choisir ses jeux : il y a un espace pour une liberté relative dans nos vies: on se trouve effectivement dans le règne de la légaliberté de Duflo auquel on a fait référence. Car outre la décision de vivre ou de ne plus vivre, les êtres humains pouvons (et devons) décider à chaque instant que faire, où aller. Pour

meubler notre temps inutile de vie, pour tuer l'ennui, il nous faut des jeux: compter des choses, calculer, par exemple, jouer. Et si certainement on trouve quelques jeux explicites dans ces ouvrages (le jeu des pierres à sucer de Molloy, avec la question de leur disposition dans toutes ses poches ou le jeu des questions et des réponses -un solitaire ou " jeu de patience "-), et de nombreux recours à la terminologie du jeu et de la représentation (partie, main, tour, gagner/perdre, rôle, spectacle, rideau...) , ce sera l'écriture d'histoires qui configurera les vies des personnages, leurs récits et l'oeuvre de l'auteur, qui est finalement le maître qui nous fait jouer avec ces textes qu'il prétendait pleins de sons et vides de sens. Car le langage, aussi impuissant soit-il, n'est pas le vrai coupable : " Plus la peine de faire le procès aux mots. Ils ne sont pas plus creux que ce qu'ils charrient. ", Malone dit. (*Malone meurt*, p. 34)

## Références bibliographiques

BECKETT, Samuel (1951/1982), *Molloy*. Paris : Les Éditions de Minuit.

(1951/2004), *Malone meurt*. Paris : Les Éditions de Minuit.

(1953/2004), *l'Innommable*. Paris : Les Éditions de Minuit.

BISHOP, Tom et FEDERMAN, Raymond (1976, 1997), Cahier de l'Herne, *Samuel Beckett*, Paris : Éd. de l'Herne.

CAMUS, Albert (1942/2007), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Éditions Gallimard, Col. Folio essais.

DUFLO, Colas (1997), *Jouer et philosopher*. Paris : P.U.F., Pratiques théoriques.

MARTIN DU GARD, Roger (1921/2003), *Jean Barois*. Paris : Éditions Gallimard, Col. Folio.



# SOLEIL SANS OMBRE

María Isabel Blanco Barros  
Universidad de Burgos

Qu'une cascade de lumière se rencontre, l'éternité est là.  
A. Camus<sup>1</sup>

Soleil sans ombre ou de la lucidité avant toute chose. Volonté de lumière ou exercice de la vision consciente, voilà le pari qu'Albert Camus établit avec la vie, l'œuvre et le monde. Il s'agit ici de suivre la marque de soleil sur les premiers écrits de Camus, ses *Carnets* et les essais réunis sous le titre *L'Envers et l'Endroit*, pour avoir accès à la vision diurne de l'auteur et découvrir cette lueur incandescente qui traverse l'univers de ses œuvres quoique soit l'épaisseur de l'ombre. Dans ses multiples formes d'expression Camus n'a jamais cessé de mettre en lumière les problèmes que se posaient de son temps à la conscience des hommes. Il n'a jamais cessé de témoigner, avec la lucidité qui lui est propre, le monde, mais sans renoncer jamais à sa passion d'y être.

Les contours de son paysage intérieur sont définitivement dessinés par le soleil imposant de sa patrie natale. De ce foyer d'origine va tirer Camus la force et la grâce de vivre le monde et de s'affronter à l'histoire. « Je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil. La misère m'empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans l'histoire; le soleil m'apprit que l'histoire n'est pas tout »<sup>2</sup>. Le soleil et l'histoire, l'innocence et la culpabilité, deux extrêmes d'une tension permanente dans la pensée et la vie d'Albert Camus qui ne peuvent être réconciliés que par l'exercice de l'action et de la pensée. Action créative de l'auteur sur son œuvre et de l'homme dans le monde, parce que « une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par le détour de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, c'est ouvert »<sup>3</sup>. C'est par la réconciliation des extrêmes, au-delà du refus de l'histoire et de son affrontement, au-delà de l'acceptation du monde et le consentement au réel, que vient se reconstituer l'être et se fermer le cercle du Soi.

Dans un parcours à travers ces écrits recueillis dans *Carnets* et *L'Envers et l'Endroit*, on aperçoit immédiatement l'intuition d'une connaissance transmise à travers la nature et les modulations du temps et la lumière que le jeune auteur sent le besoin d'enregistrer « je devrai faire un cahier du temps de chaque jour » dans ses nuances, « un froid pailleté

---

1. *Carnets*, Cahier 1 (mai 1935- septembre 1938). (2006) II, p. : 800.

2. « L'été à Alger », *ibid.*, pp. 117-128

3. PUNSET, Eduardo, (2007). *El alma está en el cerebro*, Madrid 2006, Editorial Aguilar.

de jaune » et dans la sensualité de l'atmosphère, « ce beau soleil transparent d'hier, la baie tremblante de lumière\_ comme une lèvre humide ». Camus construit ainsi toute une géographie imaginaire constituée fondamentalement par l'élément dominant de la lumière car au centre de ce paysage intérieur le soleil est toujours présent. Même au fond de l'ombre, « plus haut, c'est le soleil »<sup>4</sup>. Dans cette « journée traversée de nuages et de soleil » qu'est la vie, le soleil et sa couleur s'imposent sur la, parfois, pénétrante densité des ombres. Il suffit d'une lumière sensuelle posée sur le paysage extérieur pour que celui-ci s'humanise et se féminise retrouvant le centre premier où demeure encore l'espoir du temps de l'innocence et pour que sa chaleur monte à l'âme de l'homme, anime l'esprit de l'auteur et projette son rayon sur l'œuvre et, comme une nouvelle promesse de vie sous l'effet encore de l'hiver, annonce l'espoir d'un printemps de l'âme universelle dans un projet d'auteur. « Un titre: Espoir du monde ». Un beau projet et un beau titre pour l'écrivain que Camus voulait être, mais bientôt doublé de malheureux sous-titres dictés par la douloureuse réalité de l'Histoire. Vision de ses patries saignantes : l'Algérie, l'Espagne, le monde, Franco, Hitler, l'occupation, les collaborationnistes. Le chant d'espoir se transforme en cris d'angoisse et de désespoir.

Mais nous sommes encore au temps de la lumière du jour. « Le soleil sur les quais » et « le port bondissant de lumière ». C'est le dernier hiver que Camus passe chez lui, « le pays se prodigue et s'épanouit ». Cet hiver unique et tout éclatant de froid et de soleil, « lucide ivresse et dénouement souriant », conforme un bonheur conscient né de l'expérience originelle qui met en accord l'être et le monde. Un bonheur dont il fera sa profession de foi. « Ni le désespoir ni les joies ne me paraissent fondés en face de ce ciel et de la touffeur lumineuse qui en descend »<sup>5</sup>. Lors de la célébration des noces de l'homme avec le monde Camus revendique le bonheur et la joie de vivre dans le soleil. « Il n'y a pas d'honte à être heureux; j'appelle imbécile celui qui a honte de jouir » écrira-t-il en *Noces*. Et il ajoute encore : « Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout me paraît futile ». « Les dieux parlent dans le soleil » et le soleil réveille les sens. La lumière pénètre par tout, remplit tout, rentre par les pores de la peau, éveille l'odorat par son pouvoir associatif, amplifie les plaisirs de la vue par la sensation de la couleur et ses transparences et aussi l'oui, la touche, caresse du monde. « L'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierre » « Que d'heures passées à écraser les absinthes, à caresser les ruines, à tenter d'accorder ma respiration aux soupirs tumultueux du monde! Enfoncé parmi les odeurs sauvages et les concerts d'insectes somnolents,

---

4. *op. cit.*, (2006) II, p.: 797.

5. *Ibid.*, p.: 798

j'ouvre les yeux et mon cœur à la grandeur insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur»<sup>6</sup>. C'est dans ce goût de la vie que monte à sa bouche comme la sève de l'arbre, que Camus se retrouve et trouve la mesure profonde de son être.

Camus pouvait affirmer, comme Gide, « j'appelle Dieu tout ce que j'aime », « je sens Dieu par tous les pores de ma peau ». Mais Dieu n'est pas dans cet univers. L'expérience sensorielle faite d'innocence, confiance et envie de croire n'établit pas des rapports avec un au-delà spirituel ou métaphysique. Elle est ancrée toute entière dans les racines du réel et l'extension de l'humain. Camus refuse toute transcendance religieuse. La religion n'est pour lui qu'une masque posée sur la passion de vivre, et se dérober à la vie le plus grand péché, s'il en est. « S'il y a un péché contre la vie, c'est n'est peut-être pas tant d'en désespérer que d'espérer une autre vie et se dérober à l'implacable grandeur de celle-ci »<sup>7</sup>. Tout se passe donc dans l'espace physique et rien qu'avec le physique, c'est-à-dire avec toute l'émotion des sens, avec le corps, la pensée, l'âme, c'est-à-dire, dans la complexité du cerveau créateur, sensible, solidaire, car on nous a appris<sup>8</sup> récemment que l'âme est dans le cerveau.

Le soleil est la vie, et le bonheur du jour la force capable de transcender les malheurs de l'histoire. La lumière indique qu'on est dans la bonne voie car la bonne voie, écrit Camus, « est celle qui mène à la vie, au soleil ». Il y a dans cette hiérophanie solaire une force héroïque et généreuse, créative et dirigeante. Le monde n'est plus espace de dépossession mais espace du jeu de l'homme en action de vie; espace de solidarité, de révolte et fraternité. Dans l'univers personnel de Camus, qui va du paradis perdu au lieu de la vision lucide sans élisions, les images solaires viennent nourrir le mythe de ce poète de la lucidité, de ce révolté contre l'injustice, de cet amoureux de la vie et de la liberté dont la clairvoyance de sa pensée et l'importance de la portée de sa production littéraire sont venues illuminer les problèmes de la conscience humaine de notre temps.

On a beaucoup parlé de l'ombre du désespoir dans son œuvre mais elle est aussi, et dans une plus grande mesure, une célébration de la vie dans toutes ces formes et au-delà de toutes circonstances. Une célébration du soleil et de la communion de l'homme avec la nature et les hommes, avec la terre et le monde. « Sentir ses liens avec une terre, son amour pour quelques hommes, savoir qu'il est toujours un lieu où le cœur trouvera son accord ». Terre d'amertume sans doute, mais terre de jouissance; terre généreuse de couleurs, saveurs, odeurs ; nature nourricière, source mère, terre d'origine et de retour. C'est de ce goût de la vie, de ce plaisir de la nature que naît la fraternité humaine. « Je tiens au monde par tous mes gestes, aux hommes par toute ma

---

6. *Ibid.*, « Le désert », p. : 128 y ss.

7. *op. cit.*, (2006), II, p. : 799

8. « Retour à Tipasa », *L'Été*, collection Folio, Paris. Editions Gallimard, p. : 116.

reconnaissance»<sup>9</sup>. Reconnaissance au monde, à la vie, à la lumière, signe de l'existence d'une particule humaine irréductible au désarroi. Le paysage de la nature contient toujours une promesse de soleil, le paysage des hommes contient une promesse d'amitié. La sagesse est dans la jouissance de ces dons sachant d'abord que tout n'est que provisoire. «Jeune, je demandais aux êtres plus qu'ils ne pouvaient donner: une amitié continuelle, une émotion permanente. Je sais leur demander maintenant moins qu'ils peuvent donner: une compagnie sans phrases. Et leurs émotions, leur amitié, leurs gestes nobles gardent à mes yeux leur valeur entière de miracle: un entier effet de la grâce»<sup>10</sup>. La sagesse changeant l'exigence en reconnaissance et détachement trouve le chemin du salut dans la conscience du présent « car pour un homme, prendre conscience de son présent, c'est ne plus rien attendre ». « Ce bain violent de soleil et de vent. Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde »<sup>11</sup>. Prise de conscience du présent, des limites de l'humain, de la douleur, la maladie et la mort, ancrée dans la fusion dans le monde et l'intimité du bonheur trouvé dans ce «singulier instant où la spiritualité répudie la morale, où le bonheur naît de l'absence d'espoir, où l'esprit trouve sa raison dans le corps»<sup>12</sup>

Mais Camus se demande « qu'est-ce que le bonheur sinon le simple accord entre un être et l'existence qu'il mène? ». Fidèle à cette ligne de conduite, il nous montre que, même au milieu de la débâcle, au milieu des décombres de l'Histoire, l'homme peut sentir l'extase cosmique de la beauté, de l'amour et du bonheur, Et ceci même au-delà de l'angoisse des limites, au-delà du désespoir de se savoir mortel et provisoire. Il suffit de connaître la mesure de l'homme et du temps pour s'attacher au monde et jouir de l'éternité de l'instant; pour se fondre au paysage dans une communion totale avec la nature. «Si j'essaye de m'atteindre, c'est tout au fond de cette lumière. Et si je tente de comprendre et de savourer cette délicate saveur qui livre le secret du monde, c'est moi-même que je trouve au fond de l'univers»<sup>13</sup>

Le prisonnier de la caverne, seul en face de l'ombre du monde, avait découvert dans la lumière du jour le bonheur de vivre en plénitude l'éternité de l'instant. Il avait appris à percer l'ombre et à extraire des ténèbres du réel le secret de la lumière. Et c'est cette vision du bonheur intact de l'heure unique qu'il veut transmettre par l'action de communication dans son travail d'écriture; l'expérience de la beauté de vivre, de

---

9. *ibid.*, p. : 806.

10. Réponse de Camus à Jean Claude Brisville, 1959, reprise dans Pléiade, *Essais*, p. 1923, citée par Jacqueline Lévi-Valensi in *Camus, Les Critiques de notre temps*, Garnier, 1970.

11. *op. cit.*, (2006), II, p.: 798 et ss.

12. *Ibid.*., « Le désert », p. : 128 y ss.

13. *op. cit.*, (2006), II, p. : 799



l'amour et de l'innocence, «car il n'est pas d'amour sans un peu d'innocence»<sup>14</sup>. Camus avait conquis une richesse et un savoir qu'il n'abandonnerait jamais. «Confiance et amitié, soleil et maisons blanches, nuances à peine entendues, oh! mes bonheurs intact qui dérivent déjà et qui ne me délivrent plus dans la mélancolie du soir qu'un sourire de jeune femme ou le regard intelligent d'une amitié qui se sait comprise »<sup>15</sup>. Camus était encore sur les collines de l'esprit au temps où la joie n'a pas de fin car même à travers la pluie les lumières s'animent. C'est le paysage paisible de la jeunesse couvert par cette « admirable lumière qui descend du ciel ». Camus, toute consciente soit sa vision de l'homme et du monde, il n'est pas encore descendu aux capitales du crime. Tout connaisseur qu'il était de l'histoire, tout engagé avec son temps il n'avait pas encore découvert l'Histoire. Cela se passera un peu plus tard et restera marqué pour toujours dans la mémoire de l'homme et des hommes. Ce fut exactement le 2 septembre 1939. Ce jour Camus devait partir pour la Grèce, une terre qu'il connaissait bien et une culture qu'il admirait particulièrement. Mais le voyage fut ajourné par l'impératif du moment. La guerre, déclarée le 3 septembre, ancre Camus au tragique de l'instant. Par solidarité, il sollicite son engagement volontaire dans l'armée mais est refusé pour raisons de santé. Le monde montre l'image saignante d'une humanité souffrante vouée au désespoir. Dans le tragique de la situation l'absurde, une fois de plus, mais une fois pour toutes et à jamais, s'impose d'une manière irrémédiable. L'homme crée pour la paix se voit affronté au monstre de l'Histoire et sa terreur. « Etre fait pour créer, aimer et gagner des parties, c'est être fait pour la paix. Mais la guerre apprend à tout perdre et à devenir ce qu'on n'était pas »<sup>16</sup>. Camus perdit ce jour là l'univers de son enfance, le bonheur du jour, le temps de l'innocence et de la beauté, sa seule richesse. Le temps de la jeunesse et de la plénitude du bonheur parut blessé à mort. Le monde vieillit tout d'un coup, et Camus avec, et les hommes avec. Innocents sans le savoir, ils devinrent coupables sans le vouloir. La perte de ce monde de soleil paraissait définitive. Embrouillé le paysage, Camus traverse le long chemin de la nuit noire des douleurs du monde. Il poursuit son combat contre la peur, l'injustice et le désespoir dans une immense bataille d'ombres, l'esprit enflammé par la foi dans l'action de l'homme dans le monde.

Mais quelques années plus tard, lors de son retour à Tipasa, c'est Camus lui-même qui vient récupérer, par le dépassement de la haine et le ressentiment, par le pardon et l'oubli, «cette lumière scintillante et ce silence primitif où la nuit et la haine s'évanouissaient lentement pendant qu'une vague de bonheur était l'enseigne d'une arrivée au port », au moins pendant un instant, mais un instant fixé pour toujours dans

---

14. cf. *L'Été* et «retour à Tipasa

15. *op. cit.*, (2006), II, p. : 803.

16. *Ibid.*, p. : 886.

la conscience de l'auteur et d'où il allait tirer un savoir secret. « J'ai cru savoir ». Le secret d'une harmonie cosmique de l'homme dans le monde qu'il avait reçu comme une révélation « d'un ciel encore clair à l'heure de la première étoile »<sup>17</sup>. Sous cette lumière il ira à la fin s'étendre et apprendre une dernière fois ce qu'il sait et ce qu'il avait toujours su. Un savoir qui vient répondre clairement à une question laissée en suspens: « Et ce souci religieux... »<sup>18</sup>. « Le soleil enfin et mon corps haletant. Me taire \_ Me faire confiance »<sup>19</sup>. Cet abandon confiant à l'âme de la nature, à l'âme du monde, révèle sa foi d'être et le secret de cet univers terrestre où la lumière est sacralisée et l'expérience du bonheur ressemble à l'aventure de la grâce. Mais sacralisation toute laïque : « j'ai le sens du sacré et je ne crois pas à la vie future »<sup>20</sup>; toute sécularisée aussi: « secret de mon univers: imaginer Dieu sans l'immortalité de l'âme »<sup>21</sup>. Sacralisation à la portée physique de l'homme, « il suffit: cette seule lueur naissante et me voici inondé d'une joie confuse et étourdissante »<sup>22</sup> ; à la mesure (in)temporelle du monde, « partout une pellicule de soleil qui craquerait sous l'ongle mais que revêt toutes choses d'un éternel sourire ».

L'aventure de la nature se rapprochant ainsi de l'aventure de la grâce, c'est au fond de la nature, se fondant en elle, que l'homme retrouve le salut et éveille sa conscience d'être, d'être ici, dans le monde, d'être ici, dans le temps, et d'y être heureux. « Qui suis-je et que puis-je faire - sinon entrer dans le jeu des feuillages et de la lumière. Être ce rayon de soleil où ma cigarette se consume, cette douceur et cette passion discrète qui respire dans l'air ». C'est dans cette fusion avec la nature que l'homme réalise l'expérience privilégiée de se sentir soi dans toute la dimension de son être, dans l'émotion de l'instant et de l'éternité à la fois. C'est de la fusion dans la lumière qu'il extrait le sentiment de percer dans le vécu du moment, de l'immédiat, une poétique de l'existence dans le temps et la durée où l'homme, qui n'a d'autre aspiration que d'être homme<sup>23</sup>, accède au sentiment privilégié de l'infinie plénitude d'être, hors et au-delà de toute limitation. « L'éternité est là et je l'espérais »<sup>24</sup>.

Parce que l'espérance, cette attente confiante du bien que l'on désire, se trouve

---

17. « Retour à Tipasa », *L'Été*, collection Folio, Paris. Editions Gallimard, p. : 116.

18. *op. cit.*, (2006), II, p. : 803.

19. *ibid.*, p. : 806.

20. Réponse de Camus à Jean Claude Brisville, 1959, reprise dans *Pléiade*, Essais, p. 1923, citée par Jacqueline Lévi-Valensi in *Camus*, Les Critiques de notre temps, Garnier, 1970.

21. *ibid.*,

22. *op. cit.*, (2006), II, p.: 798 et ss.

23. « Ce qui m'intéresse, c'est d'être homme » écrira Camus dans *La Peste*

24. *op. cit.*, (2006), II, p. : 799

pour Camus de l'autre côté du désespoir. Sans se séparer du monde, sans s'isoler des hommes, il accède, en toute conscience, à la plénitude d'être soi, «d'être Moi-même ». L'homme méditerranéen, le philosophe occidental paraît faire l'expérience d'un parcours de sage hindou. «Instant d'adorable silence. Les hommes se sont tus. Mais le chant du monde s'élève et moi, enchaîné au fond de la caverne, je suis comblé avant d'avoir désiré». Être pleinement dans le monde. Être le monde. Etre soi.

L'être débordé par l'émotion d'être, sent le besoin de se dire et le pouvoir de prendre la parole. «Maintenant je puis parler. Je ne sais pas ce que je pourrais souhaiter de mieux que cette continuelle présence de moi-même à moi-même». Mais entre le besoin de parler et le droit à la parole s'infiltré la peur. Le fantôme de l'impuissance de dire et de se dire menace de mort la conquête de l'harmonie du monde et l'équilibre du soi. «Si malgré tant d'efforts pour édifier un langage et faire vivre des mythes, je ne parviens pas un jour à écrire (...), je ne serais jamais parvenu à rien, voilà ma conviction obscure». Mais contre la peur s'impose la foi dans la volonté de l'homme et les résultats de son action. «Rien ne m'empêche, en tout cas, de rêver que je réussirai, d'imaginer que je mettrai encore au centre de cette œuvre l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qu' équilibre ce silence»<sup>25</sup>.

Ce face à face de l'homme avec l'existence et le monde, ce face à face de l'être avec soi même, lentement cuit dans le four de la pensée, l'observation, l'action et la méditation, marque le chemin d'apprentissage, de connaissance, et de reconnaissance de Camus qui avait fait « pousser l'absurdité jusqu'au bout »<sup>26</sup> pour en extraire l'essence du vrai sens de vivre. Un effort continu qui conduit, non au bonheur, ou au moins non seulement au bonheur de vivre, mais surtout, à la conscience de vivre consciemment, et aux responsabilités dérivées de cette prise de conscience; à la responsabilité d'être ici et maintenant vivant en pleine lucidité l'être, le monde, et l'être-dans-le-monde. « Ce n'est pas d'être heureux que je souhaite maintenant, mais seulement d'être conscient ». «Je prends conscience des possibilités dont je suis responsable»<sup>27</sup>. Tout cela conduit irrémisiblement à l'engagement de l'homme avec ses semblables, avec le monde, le politique et le social, à l'action continue pour faire prévaloir la justice, la paix et la liberté. Pour le bonheur des hommes en tout cas, pour la vie et la jouissance de l'instant. Parce que « chaque minute de vie porte en elle sa valeur de miracle et son visage d'éternelle jeunesse »<sup>28</sup>.

---

25. *op. cit.*, (2006), II, p. : 808.

26. *Ibidem*.

27. *op. cit.*, (2006), II, p. : 806.

28. *Ibid.*, p. : 807.

L'univers de Camus construit sur une hiérophanie des sens ne se détache pas du monde car tout son royaume est là. «Mon royaume tout entier est de ce monde», affirme-t-il dans *Noces*. « Les sens et le monde – Les désirs se confondent. Et dans ce corps que je retiens contre moi, je tiens aussi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer»<sup>29</sup>. Il y a chez Camus le soleil et la mer. Il y a aussi «Soleil et mort ». Il y a également « le soleil et le sang»<sup>30</sup>. Car le soleil et la mer ne produisent pas une vision évasive, tout au contraire, c'est une lumière que focalise directement aussi la mort et la misère, le sang et la douleur ; une lucidité que, loin de tout forme de pessimisme, se nourrit de la joie de vivre et si elle traverse le désespoir c'est pour conquérir le droit de vivre debout, libre et conscient. Malgré les malheurs, les désillusions, la tristesse ou le désespoir, la nature, la vue d'une colline, la lumière, l'eau, « lèvres humides du désir», lui fait retrouver les contacts. L'ivresse d'aimer lui fait découvrir que «l'essentiel (est) ne pas se perdre, et ne pas perdre ce qui, de soi, dort dans le monde », qu'il faut « s'engager à fond» dans la vie et «ensuite, accepter avec une égale force le oui et le non»<sup>31</sup>.

Surmonter la faiblesse par la volonté, par le courage, l'action et le jeu. Surmonter le chagrin par l'indifférence et par le détachement. Voilà l'intention de Camus, le principe qui marque sa manière d'agir. D'où la tâche de l'auteur de « prendre le jeu au tragique, dans son effort; au comique dans le résultat»<sup>32</sup>. «Mais pour cela, ne pas perdre son temps. Rechercher l'expérience extrême dans la solitude. Epurer le jeu par la conquête de soi même – la sachant absurde»<sup>33</sup>. Contacts avec la nature, le monde, et contacts surtout avec les hommes, émotions de l'humain, besoin de communiquer, de partager, de communier dans la fraternité vraie; accepter et se donner tout en sachant de sa difficulté. Car « cette extrême expérience doit toujours s'arrêter devant une main tendue », même si l'on sait que « les mains tendues sont rares »<sup>34</sup>

Contre les tentations, la chute et la faiblesse Camus propose l'effort, la volonté, le travail, l'œuvre: «force, amour et mort sous le signe de la conquête»; mêler pensée et action, œuvre philosophique et œuvre littéraire dans le but d'«écrire un jour un livre qui donne le sens». Et, surtout, « ne pas se séparer du monde. On ne rate pas sa vie lorsqu'on la met dans la lumière»<sup>35</sup>.

---

29. *Ibid.*, p. : 808

30. *Ibidem*.

31. *ibid.*, p.: 808.

32. *Ibid.*, p. : 810.

33. *Ibid.*, p. : 799.

34. Cité par Maurice Blanchot in *Camus, Les critiques de notre temps*, Paris 1970. Garnier, p. : 110.

35. *op. cit.*, (2006), II, p. : 795.

La religion de Camus est celle de l'acceptation, jamais celle de la résignation. Il est absolument contre ceux qui prêchent l'acceptation du pire sous promesse d'un meilleur à venir, l'acceptation d'un présent abominable sous promesse d'un bonheur futur. Sa devise de conscience serait acceptation en action. Pensée en mouvement. Sortir de la caverne et affronter le réel à la lumière du jour. Accepter les doutes, les contradictions, celles de l'homme et du monde tout en cherchant le bonheur ici et maintenant. Affronter l'absurde en toute lucidité, traverser le désespoir pour arriver au chemin de l'espérance. Transmuer la souffrance car elle ne sert à rien ni à personne. «Si on est bien persuadé de son désespoir, il faut agir comme si on espérait ou se tuer. La souffrance ne donne pas de droits»<sup>36</sup>. Seulement la conscience, l'exercice de vivre consciemment et d'une manière pleinement responsable l'être dans le monde et ses conséquences, peut arriver à anéantir la souffrance car elle n'est qu'ignorance de soi, des autres et du monde. Et Camus écrira : «est-il vrai que j'ai souffert, n'est-il pas vrai que je souffre»<sup>37</sup>.

Conscient de lui et du monde, l'homme a la liberté de choisir entre «se tuer ou jouer le jeu». S'il choisit de jouer le jeu, Camus l'invite à sentir, penser, se dédoubler, à s'accepter dans ses doutes et dans ses contradictions sans jamais renier, ni de lui, ni du monde, ni de la lumière que doit porter la pensée. «Intellectuel = celui qui se dédouble. Ça me plaît. Je suis content d'être les deux»<sup>38</sup>. S'accepter. Accepter l'intelligence intelligemment, les yeux ouverts, «et ne jamais nier» le monde ni la nature que nous y attache parce qu'il se peut que parfois «on se croit retranche du monde, mais il suffit de quelques plages éblouissantes sous le soleil du matin, pour qu'on sente en soi fondre cette résistance»<sup>39</sup>. Choisir la vie sachant ses limites, connaissant bien le condamné à mort que chacun de nous porte en soi, mais vivre et témoigner. «Je ne dirai pas autre chose que mon amour de vivre. Mais je le dirai à ma façon»<sup>40</sup>.

Pour ce fils de la mer et du soleil doublé du condamné à mort qu'en soi il portait, écrire c'est, avant tout, témoigner la vie pour de vrai et à sa manière. De tout son corps. De tout son esprit. De tout son désespoir aussi. De tout son bonheur également. «Moi c'est de mes bonheurs que sortirons mes écrits. Même dans ce qu'ils auront de cruel. Il me faut écrire comme il me faut nager, parce que mon corps l'exige»<sup>41</sup>. Voilà le goût de

---

36. *Ibid.*, p. : 807.

37. *Ibid.*, p. : 799.

38. *Ibid.*, p. : 810.

39. *Ibid.*, p. : 800.

40. *Ibid.*, p. : 811.

41. *Ibidem*.

vivre que Camus a voulu transmettre. Il n'a pas toujours réussi à se faire comprendre, c'est vrai, et il en souffrait. Il se plaignait ainsi à son ami lors de l'apparition des premiers articles sur lui: «Voyez-vous, Jean, j'ai eu des critiques dans les journaux, je n'ai pas à me plaindre; l'accueil qu'on a fait à ses pages a été inespéré. Mais je lisais chez ces gens les mêmes phrases qui revenaient : amertume, pessimisme, etc. Ils n'ont pas compris – et je me dis parfois que je me suis mal fait comprendre. Si je n' ai pas dit tout le goût que je trouve à la vie, toute l'envie que j'ai de mordre à plein chair, si je n'ai pas dit que la mort même et la douleur ne faisaient qu'exaspérer en moi cette ambition de vivre, alors je n'ai rien dit»<sup>42</sup>. Camus allait souffrir toujours de ce malentendu que plaquait son œuvre dans la littérature du désespoir, mais l' œuvre est là pour témoigner le triomphe de la lumière au-delà le dépassement de l'absurde et l'anéantissement du désespoir.

Camus, comme le personnage de *Une mort heureuse*, s'est rendu à sa véritable fonction que fut celle d'écrire; écrire sa passion de vivre, d'être et d'agir, Seulement l'ivresse de vie peut aboutir à une mort heureuse une fois la tâche finie, si l' on peut dire qu'elle ne soit jamais finie. Camus, qui ne croyait pas aux livres isolés, est l'auteur d'une œuvre à multiples visages que, comme lui-même affirmait dans *Essais* à propos de certains écrivains, forme « un tout où chacun s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent »<sup>43</sup>. Mais ce que nous venons de faire ce n'est que suivre, dans le début de ses écrits l'esquisse de l'univers d'un homme qu'en se voulant écrivain allait conquérir le Nobel. Il savait qu'il voulait dire. Il savait que «l' œuvre est un aveu» et qu'il lui fallait «témoigner»<sup>44</sup>. Il savait que « les œuvres d'art n'y suffiront jamais » mais il attendait «que du moins ce soit un moyen» . Camus sait «que la vie est courte» et que «c'est péché que de perdre son temps» mais il connaît le plaisir de se perdre en allant à la rencontre de soi.

Dans l'exercice volontaire de cette connaissance, «aujourd'hui c'est une halte et mon cœur s'en va à la rencontre de lui-même», Camus nous transmet dans son œuvre le témoignage d'une vie et l'expérience d'une renaissance dans la lumière. «Je ne me plains plus puisque je me regarde naître ». Conscient de la fugacité d'un temps qui glisse entre les doigts « comme les perles de mercure », et sans vouloir jamais se séparer du monde, sans vouloir ignorer l'épaisseur de la tristesse ni la profondeur du désespoir, connaissant «ce soleil et ces ombres », « cette chaleur et ce froid » et la souffrance et la mort qu'on sent tout au fond de l'air et; sans oublier jamais que tout n'est que provisoire, « nuage qui passe et instant qui pâlit », Camus nous apprend que dans le tragique de l'existence on peut donner un grand coup de pied au malheur. Surmontant

---

42. Albert Camus, lettre à son ami Jean de Maisonneuse à propos de l'apparition de *L'Envers et l'Endroit*.

43. Cité par Maurice Blanchot in *Camus, Les critiques de notre temps*, Paris 1970. Garnier, p. : 110.

44. *op. cit.*, (2006), II, p. : 795.

l'absurde et le désespoir Camus fait du bonheur de vivre sa profession de foi. « Je suis heureux dans ce monde car mon royaume est de ce monde »<sup>45</sup>. Fuyant les idées générales, « ce qui m'a fait le plus de mal, ce sont les idées générales »<sup>46</sup>, Camus exprime sa pensée d'être homme dans le monde, solitaire et solidaire ; solaire, authentique et vrai et, au-delà de l'absurdité et de la douleur, heureux de vivre consciemment sa fusion avec le monde, la nature et les hommes et d'agir en conséquence. Parce que « ce qui compte est d'être humain » et « d'être vrai ». Et c'est alors que « tout s'y inscrit, l'humanité et la simplicité. Et quand suis-je plus vrai et plus transparent que lorsque je suis le monde? »<sup>47</sup>.

L'effet solaire, que nous avons essayé de montrer dans l'œuvre camusienne ici considérée, fait de la lumière promesse, image métaphore de réalisation de l'être dans l'œuvre et la vie. Vivre et écrire du vécu. Camus a fait de cette devise le chemin de sa gloire, une gloire qu'il a très bien définie dans « Noces à Tipasa ».

Je comprends ici ce qu'on appelle gloire :  
le droit d'aimer sans mesure.

## Références bibliographiques

CAMUS, Albert (2006). *Œuvres Complètes, I*. 1931-1944. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Éditions Gallimard.

CAMUS, Albert (2006). *Œuvres Complètes, II*. 1944-1948. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Éditions Gallimard.

CAMUS, Albert (1954). *L'Été*, collection Folio. Paris : Éditions Gallimard.

DURAND, Gilbert (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre, L'île verte*. Paris : Berg International.

LEBESQUE, Morvan (1976). *Camus, Écrivains de toujours*. Paris : Éditions du Seuil.

PUNSET, Eduardo (2007). *El alma está en el cerebro*. Madrid : Aguilar.

SONTAG, Susan (1996). *Contra la interpretación*. Madrid : Editorial Alfaguara.

VV. AA. (1970). *Camus, Les Critiques de notre temps*. Paris : Éditions Garnier Frères.

---

45. *Ibid.*, p. : 799.

46. *Ibid.*, p. : 807.

47. *Ibid.*, p. : 799.





# LES ZIGZAGS POÉTIQUE-RHÉTORIQUES DU *PETIT VÉLO*, ou le ludisme de l'écriture perecquienne comme recherche littéraire

Ana Alexandra Seabra De Carvalho

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais et

Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve

Dans cette communication nous aimerions parler du deuxième roman publié, en 1966, par Georges Perec, dont le titre insolite est : *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* Souvent oublié par la critique, fort injustement d'ailleurs, ce petit ouvrage d'une centaine de pages, qui peuvent être dévorées à peu près en une heure, nous permet déjà de déceler le ludisme de l'écriture perecquienne comme une des modalités de sa recherche littéraire, notamment par les jeux langagiers, rhétoriques et narratifs mis en œuvre afin de dérouter son Auteur Modèle (d'après le terme d'Umberto Eco).

Lauréat de deux grands prix littéraires (*Les Choses*, Prix Renaudot 1965; *La Vie mode d'emploi*, Prix Médicis 1978), Georges Perec (1936-1982) est devenu un écrivain-culte. Son travail de recherche porte à la fois sur l'écriture et sur son histoire personnelle de façon à réinventer le roman, surtout, mais aussi le genre autobiographique. Ainsi, il s'adonne à la pratique systématique de l'expérimentation de l'écriture dans une œuvre multiple et multiforme, qui s'étale à l'essai, au théâtre, au cinéma, à la collaboration textuelle avec des peintres et des photographes, à la traduction, à la traduction lipogrammatique, etc.. Cette écriture ancrée sur une technique de la prolifération caractérise Perec comme un acrobate du langage, à la fois cruciverbiste extraordinaire et talentueux romancier, toujours à la recherche des limites des structures et des codes, mais en constant dialogue intertextuel avec la tradition littéraire du canon occidental à son usage personnel (de Rabelais, Sterne et Melville à Leiris, Queneau et Butor, en passant par Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Kafka, Joyce, parmi bien d'autres).

Disciple de Queneau, collaborateur de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) à partir de 1966, il est aussi proche du "Nouveau Roman" en ce qui concerne la conception de la littérature et du roman comme des jeux de structures et de formes. Cependant, la virtuosité technique de Perec et le ludisme de son écriture matériellement désengagée du réel n'abolissent pas une réflexion sur la relation vitale de l'homme avec le monde minutieusement présent dans le texte par la description des choses ou la narration des événements succédant à ses personnages. Serait-ce à dire que, du point de vue de la quête littéraire perecquienne, les jeux poétiques et rhétoriques des structures et des formes, en particulier du roman, tout en absorbant et en transcendant la matière

romanesque, ne pourraient pourtant pas l'abolir ? Du moins, c'est ce qui semble bien se passer dans ses œuvres majeures, telles que *Les Choses* (1965), *Un Homme qui dort* (1967), *La Disparition* (roman lipogrammatique, 1969), *Les Revenentes [sic]* (roman tautogrammatique, 1972), *W ou le Souvenir d'enfance* (1975), *La Vie mode d'emploi* (1978), mais aussi, nous semble-t-il, dans le *Petit Vélo*. C'est-à-dire que l'emploi volontaire et parfaitement maîtrisé de contraintes formelles s'allie toujours chez Perec à une "étonnante capacité à pénétrer – pour les construire et les déconstruire – les structures d'échanges et de représentation de notre société de consommation" (Lecherbonnier et alii, 1992 : 532). Ou alors, l'inaptitude d'une société face à la guerre coloniale.

L'originalité de ce talentueux écrivain, d'une habileté langagière remarquable, se trouve dans le mélange constant de l'érudition et de l'humour, de la tradition et de l'expérimentation, en partant toujours du canon occidental pour s'en libérer par la quête formaliste fondée sur le jeu, à la fois règle/contrainte et aléatoire/hasard, mais aussi liberté pour tricher. Perec lui-même posait déjà cette question vers 1967, dans un petit texte sur les affinités entre le free jazz et l'écriture, intitulé de façon suggestive, "La Chose", et resté inédit jusqu'en 1993 :

Contrainte et liberté définissent les deux axes de tout système esthétique [...]. [L]a contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte. Certains systèmes peuvent apparaître comme davantage tournés du côté de la contrainte (par exemple : le sonnet, le roman par lettre [...]) d'autres comme davantage du côté de la liberté (par exemple : 'l'œuvre', qu'elle soit récit, poème [...]) mais cette distinction est artificielle : n'importe quel morceau de littérature passe par un ensemble de contraintes lexicales, syntaxiques, rhétoriques et crypto-rhétoriques [...]. Il n'y a pas de système plus au moins libre ou plus ou moins contraint, parce que contrainte et liberté constituent précisément le système ; on peut, par contre, mesurer le degré d'achèvement (ou de perfection si l'on préfère) d'un système à la force du rapport contrainte-liberté, ou, en d'autres termes, au degré de subversion que ce système permet. 'Le génie, disait Klee, c'est l'erreur dans le système' : plus dure est la loi, plus frappe l'exception, plus stable est le modèle et plus la déviation s'impose. (Perec, 1993 : 58)

Plus loin, Perec, tout en parlant du free jazz, évoque deux des plus célèbres figures de rhétorique, la *répétition* et la *citation*, justement deux de ses préférées, en disant que la première est "la figure élémentaire de la cohésion" et la seconde "peut être pastiche [...], hommage, appel ou convention. [...] elle constitue la figure privilégiée de la connivence, [qui] provient d'une réserve commune à tous les musiciens" (Perec, 1993 : 63). Le rapport à l'acte d'écrire, surtout en ce qui le concerne lui-même, est manifeste et alors il peut conclure en affirmant que : "la citation est donc le lieu (au sens plus rhétorique que spatial) élémentaire de l'improvisation, le chemin ou, au moins, le relais nécessaire de toute invention" (*ibid.*).

On peut alors soutenir l'affirmation de Paul Fournel quand il écrit qu' "on ne lit pas Perec sans passion, on ne l'étudie pas par hasard. Il est de ces rares auteurs qui

changent le lecteur et chargent la lecture" (Fournel, 1993 : 16). Après ses trois romans de débutant (*L'Attentat de Sarajevo*, *Le Condottiere* et *J'avance masqué*), écrits à la fin des années 50 et refusés par plusieurs éditeurs, Perec devient d'emblée un écrivain reconnu à vingt-neuf ans par la publication et le succès du roman *Les Choses*, qui obtient, en 1965, le prix Renaudot. Ce sera le début d'un parcours littéraire que lui-même a conçu "comme une perpétuelle exploration" dans un "programme [...] tranquillement audacieux, plaisamment mégalomane, avec cette exigence continue de déplacement et de dépassement, avec cette avidité créatrice", selon Claude Burgelin (Burgelin, 1988 : 11), qui cite Perec là-dessus :

Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables. (...) Mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarquer dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire : des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures, des romans de science-fiction, des feuilletons, des livres pour enfants ... (*apud ibid.*)

Perec essaiera de mener à bien cette entreprise littéraire, notamment avec "des enjeux périlleux – écrire un long récit qui n'utilise même pas un quart des mots de la langue, renouveler notre perception de l'espace et des objets, proposer en un roman des centaines de romans, mais aussi tenir la chronique d'une descente aux enfers" (Burgelin, 1988 : 7). À chaque fois, il y a une quête qui peut être divisée, selon Perec, en quatre modes d'interrogation : sociologique, autobiographique, ludique et romanesque. Après le dépassement du modèle flaubertien par l'enquête sociologique, menée par le romancier à la fois descripteur et contestataire à propos de la société de consommation des années 60 dans *Les Choses*, où il se montre d'ailleurs très attentif aussi au côté esthétique de la beauté multiforme des objets, Perec publie, l'année suivante, au sujet sérieux de la guerre d'Algérie, "une ostentatoire pitrerie", selon l'expression de Claude Burgelin, qui ajoute : "*Le Petit Vélo* est un livre drôle, mais aussi plein d'une colère contenue, d'une violence rentrée : comme si Perec s'y vengeait d'avoir écrit *Les Choses* et s'en voulait d'avoir prêté le flanc à ces propos sur Perec sociologue-moraliste ; comme s'il refusait de rester drapé dans les plis d'une écriture flaubertisée" (Burgelin, 1988 : 53)<sup>1</sup>.

Avec son deuxième roman, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966), Perec s'essaie donc à un exercice assez provocant, c'est-à-dire, en ses propres

---

1. En fait, "trop privilégier la dimension 'néo-réaliste' ou critique de ce roman serait toutefois passer à côté de ce qui en fait l'originalité : une forme inédite dans sa structure modale et temporelle (le livre débute au conditionnel, se poursuit au passé et s'achève au futur !) et surtout dans son usage des signes littéraires. // Si les mots ici montrent et racontent les 'choses', c'est en usant – de manière souvent diagonale – de toute leur charge sémiologique, qui impose au lecteur un nécessaire 'décodage' des gros plans ou panoramiques que l'œil-caméra du romancier découvre avec une feinte et subtile distanciation." (Lecherbonnier et al, 1992 : 542).

mots, celui "d'écrire n'importe quoi n'importe comment". En suivant la ligne de l'anti-roman, cette parodie "en prose" du "récit épique" fait côtoyer la drôlerie et l'absurde, la légèreté et la lourdeur, en mettant en scène des anti-héros par rapport au modèle de l'épopée.

En fait, on y raconte les aventures et les mésaventures d'un groupe d'amis qui essaient vainement, pour l'empêcher d'aller à la guerre d'Algérie, de "rendre service" à un jeune militaire d'origine slave (au nom commencé par *Kara* mais dont la terminaison reste toujours variable), ami de leur copain Henri Pollak (souvenons-nous que les parents de Perec sont des immigrés polonais), justement le fier propriétaire de l'objet énoncé dans le titre, c'est-à-dire le "pétaradant petit vélomoteur à guidon chromé", qui tout au long du roman zigzague de l'un aux autres. En se refusant, à sa prière, de casser le pied à Karatruc, ils décident, au contraire, de lui casser le bras la veille de son départ, mais ils n'y arrivent pas, parce que c'est trop dangereux. Alors, ils s'arrangent pour convaincre Karachose à simuler une tentative de suicide à l'aide d'un somnifère, ce qui rate aussi, car il le vomit. Le matin du jour du départ des trains remplis d'"Arabicides", les amis d'Henri Pollak vont à la gare faire leurs adieux à Karalarico, mais ils ne le trouvent pas et en concluent que : ou il n'était pas dans le train chargé d'"Algérocistes", ou bien il ne voulait pas leur parler. Le groupe d'amis s'en retourne alors, en se partageant les livres, les cigarettes, les chocolats et la bouteille de whisky qu'ils avaient achetés pour Karadine. "Et puis, en conclut le narrateur, chacun est rentré chez soi. Et plus jamais on n'a entendu parler de *ce mauvais coucheur*" (Perec, 1982 : 111, nous soulignons). (Soit dit en passant que le troisième roman de Perec, publié l'année suivante, s'appellera *Un Homme qui dort...*)

D'ailleurs, on peut établir aussi un rapport, par l'attention accordée aux objets, entre les titres de ses deux romans précédents, *Les Choses* et *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* Le premier est complètement assertif en attribuant aux choses le vrai rôle du héros, généralement énoncé dans le titre selon des conventions anciennes. Pour le second, l'on répète encore une fois la référence à un objet, possiblement jouant un rôle principal, un *petit vélo à guidon chromé*, cette fois-ci en y ajoutant une référence spatiale : *au fond de la cour*. Cependant, on brouille les cartes par l'emploi de l'adjectif interrogatif (servant généralement à questionner sur la nature ou l'identité d'une personne ou d'une chose) : *Quel... ?* Par là on suggère la disparition de l'objet/du héros, tout comme il arrivera à la fin à Karachose, personnage qui disparaît sans que l'on sache ce que lui est advenu par la suite. La construction interrogative est bien sûr celle de la quête, qui nous ramène à la question autobiographique et existentielle chez Perec, mais aussi de sa recherche esthétique. Il s'agit ici, en fait, d'un *petit vélo à guidon chromé*, c'est-à-dire qu'il correspond au penchant de l'auteur pour les objets, notamment, les *petites* choses décrites en tous leurs détails ; mais il y a aussi le jeu de

l'ambiguïté, car pour le mot *vélo* on pensera d'emblée à *vélocipède*, bien qu'il s'agisse ici plutôt d'un *véломoteur* ; et encore l'importance accordée à la problématique de l'espace chez Perec (*au fond de la cour*).

En plus, comme le remarque Bernard Magné, ce roman "suscite quelque légitime interrogation chez le lecteur le moins arithmomaniac, avec son titre en onze mots, ses onze occurrences du mot 'onze' et son index bizarrement interrompu à la lettre P, onzième lettre de l'alphabet en partant de la fin, sur le mot 'psittacisme', en onze lettres évidemment !" (Magné, 1993 : 69-71). Le Lecteur Modèle<sup>2</sup> de Perec connaît bien la valeur symbolique des chiffres 11 et 43, parce qu'ils apparaissent obsessionnellement tout au long de ses œuvres (ils correspondent à la date du 11 février 1943, jour où sa mère est prise dans une rafle, transférée à Drancy, puis déportée à Auschwitz, c'est-à-dire, *disparue* à jamais). Dans le *Petit Vélo*, notamment, ils surgissent ensemble à la même page (p. 83), cinq fois pour le *onze* et deux fois pour le *quarante-trois*.

Regardons maintenant le long sous-titre, lequel, selon les conventions rhétoriques et romanesques de la *captatio benevolentiae*, prétend situer le lecteur par rapport au genre littéraire de l'œuvre et à d'autres aspects qui la valorisent : "Récit/ épique en prose/ agrémenté/ d'ornements versifiés/ tirés/ des meilleurs/ auteurs/ [symboles d'une couronne de lauriers et d'une médaille militaire]/ par/ l'auteur de/ comment/ rendre/ service/ à/ ses amis/ (Ouvrage couronné/ par diverses Académies/ Militaires)//". Notons en passant que la disposition des mots dans l'original évoque la forme d'une médaille militaire, mise en page déjà ludique. Alors, on se trouve en présence d'une *épopée* (bien que très *petite*) *en prose*, dont le sujet, selon le titre, tourne autour d'un petit vélo à guidon chromé et, on le saura par la suite, de son fier propriétaire, "Pollak Henri, maréchal des logis (à guidon chromé)" (Perec, 1982 : 61-62). Le lecteur méfiant flairer la parodie, mais l'on peut bel et bien prendre l'auteur au sérieux, comme on le remarque, d'ailleurs, sur le dos de l'édition "Folio" :

De temps à autre, il est bon qu'un poète, que n'effraie pas l'air raréfié des cimes, ose s'élever au-dessus du vulgaire pour, dans un souffle épique, exalter notre aujourd'hui. Car ne nous y trompons pas : ces courageux jeunes gens qui, au plus fort de la guerre, ont tout tenté (en vain, hélas !) pour éviter l'enfer algérien à un jeune militaire qui criait grâce, ce sont les vrais successeurs d'Ajax et d'Achille, d'Hercule et de Télémaque, des Argonautes, des Trois Mousquetaires et même du Capitaine Nemo, de Saint-Exupéry, de Teilhard de Chardin...// Quant aux lecteurs que les vertus de l'épopée laissent insensibles, ils trouveront dans ce petit livre suffisamment de digressions et de parenthèses pour y glaner leur plaisir, et en particulier une recette de riz aux olives qui devrait satisfaire les plus difficiles.

En plus, ce "récit épique en prose" est vraiment "agrémenté d'ornements versifiés tirés des meilleurs auteurs" : il s'agit du jeu pereccuien de la citation, aussi bien

---

2. Selon le terme d'Umberto Eco.

dérisoire que tous les autres. Enfin, on nous dit qu'il a été composé "par l'auteur de comment rendre service à ses amis", titre qui résume l'intrigue de l'ouvrage que l'on va commencer à lire, en jouant avec le procédé de la mise en abyme. Entre parenthèses, on ajoute que le premier ouvrage de cet auteur (*comment...*) a été "couronné par diverses Académies Militaires", ce qui serait drôle étant donné le sujet anti-militariste, mais l'on peut y voir aussi une allusion au Prix Renaudot obtenu par Perec lui-même avec son premier roman. En fait, après le pastiche de Flaubert dans *Les Choses*, Perec semble, dans son deuxième roman, vouloir reprendre la tradition épique et romanesque, pour, à la manière de Sterne et du Diderot de *Jacques*, le *fataliste*, le parodier.

Comme pseudo-paratexte, on nous présente encore une dédicace : "Ce récit est dédié à L. G./ en mémoire de son plus beau fait d'armes/ (mais si, mais si)." Il s'agirait de la revue d'inspiration marxiste *Ligne Générale*, dont Perec fut un des plus importants collaborateurs.

En commençant sa lecture, le lecteur se rend compte d'emblée que le ton burlesque contraste avec la violence de la thématique de l'anti-militarisme d'une génération de jeunes étudiants et intellectuels qui refuse la guerre coloniale, mais n'agit qu'en essayant de contourner la situation par la fuite. Survient alors la dérision du jeu littéraire, faible allègement de la lourdeur de l'existence.

Pourtant, dans ce jeu littéraire on trouve encore deux versants : celui de la contrainte et celui de la liberté, comme on a vu plus haut. La contrainte serait celle des conventions de la poétique du récit (en remontant jusqu'à l'épopée), aussi bien que de celles de l'ancienne rhétorique (voir l'index à la fin). Le tout bien mélangé et assaisonné avec les jeux linguistiques les plus variés. Il faut cependant ne pas oublier que, chez Perec, il y a toujours la liberté de tricher au jeu, et alors les contraintes ne sont pas menées à bout, comme il arrive justement à la longue liste des figures interrompue brusquement à la lettre P (celle de Perec, de Père, de Parents... ; la liste commence par le mot "acyrologie", sa mère s'appelait Cyrla Perec).

L'un des aspects les plus frappants dans la construction du roman c'est l'emploi constant du procédé de la répétition avec des variations (le leitmotiv du nom erratique de Karachose et de son drame, le leitmotiv concernant la figure d'Henri Pollak et son petit vélomoteur à guidon chromé, la répétition constante des données de l'histoire). Pourtant, cette répétition devient variation par la richesse de l'invention stylistique. Le roman, en jouant avec l'aléatoire, la série et le sens des ensembles, n'est plus qu'un récit, il se veut une prolifération de récits possibles (on songe à Sterne, Diderot et, bien sûr, au Queneau des *Exercices de style*). Alors, l'attention de l'écrivain porte surtout sur les potentialités de l'énonciation : l'énoncé reste le même tandis que le discours que l'on tient sur lui peut bel et bien zigzaguer parmi tous les possibles langagiers.

Les ressorts de l'ironie ludique au niveau linguistique, présents à chaque page dans ce

tout petit roman, comprennent donc plusieurs aspects : on y trouve quantité d'entorses syntaxiques (construction, emploi des pronoms, emploi des temps), morphologiques (conjugaison, néologismes), phonétiques, orthographiques. Le mélange des tons et des registres (familier, argotique, recherché, littéraire, héroï-comique, archaïque, burlesque, oratoire), du discours direct et indirect est constant ; de même en ce qui concerne le plagiat, le pastiche, la parodie, les jeux de mots, les interventions du narrateur en dialoguant avec le lecteur, surtout dans les nombreuses parenthèses, le recours aux proverbes et aux citations. L'ironie se manifeste aussi par l'étalement d'érudition avec des latinismes (parfois avec des fautes, bien sûr) et des anglicismes et dans les digressions. Bref, on a là toute une panoplie de ressources linguistiques qui, à l'aide de la liste des figures de rhétorique, constituent le matériau langagier qui permet la constante variation de l'écriture des morceaux répétés de l'histoire centrale et donc les zigzags ludiques qui se trouvent au cœur de la recherche littéraire de Perec.

Au départ, le lecteur pressé peut donc croire entamer un petit récit rigolo, dont il achèvera la lecture en un clin d'œil. Mais que son regard plus attentif s'attarde le long du parcours et s'attache à suivre les chemins qui lui ont été ménagés dès le titre, et c'est toute autre chose alors qu'il découvre : la rigolade se métamorphose en provocation anti-militariste, certes, mais tout en flânant par les côtés du poème épique (pour de vrai) et du roman d'aventures, des codes de la poésie et de la rhétorique littéraires mis en dérision.

Devenu justement un lecteur de plus en plus atteint à la fois par la perplexité, la risée et la curiosité, il sera pourtant peut-être encore surpris de retrouver à la fin de la rigolade un "INDEX/ *des fleurs et ornements rhétoriques, et, plus précisément, des métaboles et des parataxes que l'auteur croit avoir identifiées dans le texte qu'on vient de lire.*" (p.113) Alors, on y voit listées par ordre alphabétique 164 figures de rhétorique et d'autres ornements linguistiques, tels le "crébillonage amarivaudé", avec l'indication à chaque fois de la ou les page(s) de chaque occurrence. À côté des plus banales (par exemple : anaphore, chiasme, ellipse, euphémisme, hyperbole, image, métaphore, etc.), on y trouve aussi beaucoup aux noms rares et précieux (anthonisme, épithétisme, homéotéleute, monostique, polyptote, etc.). Le lecteur méfiant flaire le jeu encore une fois et il va bien sûr chercher dans son Morier tous ces termes-là, pour se rendre compte que la plupart correspondent à des *variantes* de la *répétition*, ce qui ne peut pas le surprendre. Pourtant, il y en aura quelques-uns qu'il n'y trouvera pas.

Par ailleurs, il comprend que le jeu perecquien est plus complexe qu'il ne le semble de prime abord. S'il est juste que toutes les indications des pages des occurrences sont correctes, il y a des problèmes : l'adjonction renvoie à zeugme qui ne s'y trouve pas, puisque la liste s'interrompt au mot "psittacisme" ; l'antagonisme et bien d'autres au lieu de numéro de page sont suivies d'un "?", l'antithèse, d'un ironique quoique juste

“par-ci par-là”, l’asyndète, d’un “peut-être”, la catachrèse, d’un “bien sûr”, l’épistrophe, d’un “je n’ai rien contre”, l’helvétisme, l’italianisme, le japonisme, d’un “y’en a pas”, l’hispanisme, d’un “y’en a pas non plus”, et j’en passe. Il y a aussi quelques-unes qui se renvoient les unes aux autres pourtant sans indication de pages. Ces commentaires de l’auteur s’adressent aussi à son lecteur, en lui suggérant une espèce de fil d’Ariane pour la bonne lecture : “Image, 36 (très belle image)”, “Jeu de Mots, 11 (eh ! oui)”, “Page (une belle Page), 59-60”, “Parenthèse, beaucoup”, “Psittacisme, certes.”

Pourtant, le lecteur est frappé soudain par l’absence de la figure peut-être la plus commune, c’est-à-dire la comparaison qui ne se trouve pas sur l’index, bien qu’elle foisonne dans le roman. Alors, pourquoi serait-elle disparue ? Est-ce que Perec s’essaie déjà à faire disparaître des choses ? En fait, les zigzagues de la lecture suivant la contrainte de l’index portent le lecteur à croire que, comme le remarque Claude Burgelin, “les figures de la rhétorique ne seraient plus ici des auxiliaires ou ornements de la narration, mais des figures centrales du récit, les véritables héroïnes en quelque sorte” (Burgelin, 1988 : 57), puisque si Karachose a un nom erratique, celui des figures de rhétorique est fixé et attesté depuis l’Antiquité gréco-latine. Alors, cette “somme – joyeuse, tricheuse – de toutes les figures de rhétorique possibles et imaginables[,] [c] ompilation-accumulation à la fois masquée et démasquée, accessoire et essentielle, et qui, comme le reste, n’est menée ni à bien ni nulle part” (*ibid.*), correspond déjà au ludisme de l’écriture perecquienne sous-jacent à sa recherche littéraire. Perec se pose donc une contrainte qu’il décide en toute liberté de ne pas mener à son terme, en se jouant ainsi de son propre jeu. Malgré les apparences, cette pitrerie doit être lue comme de la littérature sérieuse, car il s’agit vraiment d’“un texte-balançoire où le plaisir naît de cette dérive entre pesanteur et légèreté” (Burgelin, 1988 : 55).

En conclusion, on peut citer encore une fois Claude Burgelin et dire que “cette ‘épopée’ de la déconfiture et de l’inaptitude”, où la guerre coloniale est “évoquée confusément, mythiquement depuis Paris” par une “histoire débile et dérisoire, sans grand bruit ni fureur, dite par un narrateur qui contrefait l’idiot, histoire faussement gaie de la démission et de l’incapacité de chacun, d’une génération, de tout le monde et de personne”, tourne en dérision “la littérature elle-même et le pouvoir qu’elle croit avoir de nommer, de structurer comme de déstructurer ou de détruire” (Burgelin, 1988 : 54-55). Georges Perec parodie le “Nouveau Roman” autant que sa recherche esthétique et littéraire personnelle, dans un jeu autodérisoire, certes, mais qui se révélera par la suite comme un des plus riches et originaux de la littérature française du XXe siècle.



## Références bibliographiques

BURGELIN, Claude (1988). *Georges Perec*. Paris : Éditions du Seuil.

FOURNEL, Paul (1993). Présentation du "Dossier Georges Perec". In : *Magazine littéraire*, n° 316, déc. 1993, p. 16.

HARTJE, Hans (2002). "Perec sur l'Internet" [Chronique de l'@ 10] [on-line]. In : *Histoires littéraires*, n° 10 [disponible le 12/03/2007].

<URL: <http://www.histoires-litteraires.org/Bonf.htm>>.

LECHERBONNIER, Bernard *et al.* (1992). *Littérature. Textes et documents : XXe siècle*. Paris : Nathan.

MAGNÉ, Bernard (1993). "Les cahiers des charges de Georges Perec". In : *Magazine littéraire*, n° 316, déc. 1993, pp. 69-71.

PEREC, Georges (1982). *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966). Paris : Folio.

PEREC, Georges (1993). "La Chose". In : *Magazine littéraire*, n° 316, déc. 1993, pp. 55-64.



# REGARDS CROISÉS SUR TANGER<sup>1</sup>

*Lola Bermúdez Medina*  
*Inmaculada Díaz Narbona*  
Universidad de Cádiz

Nombreux sont les écrivains ayant tombé sous la fascination de la ville de Tanger, très nombreuses également les pages qui lui ont été consacrées et qui chantent l'emplacement de la ville, la merveille de la lumière de cette enclave privilégiée, le foisonnement et le bouillonnement de ses rues, le mélange des cultures, son passé historique<sup>2</sup>. La légende de Tanger s'est ainsi tissée autour de son histoire et de sa géographie<sup>3</sup>, mais elle s'est vue également exaltée par son côté cosmopolite, par le rayonnement de la présence de certains écrivains, par son caractère de ville de brassage culturel... Ce qui fit de Tanger un lieu magique, un pôle d'attraction pour cinéastes, touristes, intellectuels, artistes et jeunes venus de toutes latitudes, pour lesquels la ville était synonyme d'échanges et d'activité intellectuelle, mais aussi de havre, une sorte de paradis perdu, une ville accueillante et chaleureuse, sans autre loi que le respect de la liberté de l'autre.

Trois dates semblent forger le mythe contemporain de Tanger : 1905, année de la conférence d'Algéiras où le Maroc est divisé en trois zones (espagnole, française et la zone internationale de Tanger) ; l'année 1912, une convention hispano-française décide d'un régime spécial pour la ville de Tanger et dont la rédaction est reportée à 1923, date de la signature du nouvel statut de la ville, qui en fait une zone internationale administrée par le sultan du Maroc et sept états européens (l'Angleterre, la France, l'Espagne, la Belgique, le Portugal, les Pays-Bas et l'Italie). Tanger devient ainsi ville de plaisir, exotique et cosmopolite, capitale de la spéculation monétaire, de la diplomatie internationale mais aussi du trafic de devises, d'armes et de sexe qui se vend à très bon marché dans les innombrables bordels qui peuplent la ville. La ville devient de même le point de chute de nombreux exilés politiques qui viennent se joindre aux émigrés, surtout espagnols installés dès le début du XXe siècle, qui augmentent lors de l'exode

---

1. Cette communication s'inscrit dans le cadre du projet de recherches 'España/Marruecos. Miradas Cruzadas', financé par l'Agence Espagnole de Coopération Internationale (2005-2007) et auquel participent des chercheurs de l'Université de Cadix (Espagne) et de l'Université Abdelmalek Essaâdi de Tanger-Tétouan (Maroc).

2. Rappelons, à ce propos, que le Center for Mediterranean and Maghreb Studies organise, depuis 2004, une rencontre annuelle internationale, "Voices of Tangier".

3. À propos des mythes d'origine de la ville de Tanger, cf. le parcours proposé par Shtouky Mebrouk (1994).

provoqué par la guerre civile qui, des deux côtés en lice, fuient l'Espagne en quête d'avenir. Eduardo Jordá (1993 : 36) maintient qu'en 1942 il y avait à Tanger autour de 50.000 réfugiés politiques espagnols, auxquels il faudrait ajouter les juifs fuyant la persécution nazie.

La splendeur tangéroise bat son plein après la guerre : le statut est modifié (les États-Unis et la Russie sont intégrés dans le statut et l'Espagne perd considérablement ses pouvoirs sur la ville). Cette présence et prégnance internationales font de la ville un foyer qui attire des personnages de tous bords qui créent le rayonnement et la réputation de cette enclave au nord de l'Afrique qui voit, mélangés, des écrivains, des peintres, des architectes, des photographes, des diplomates et des aristocrates auxquels viennent se mêler des arrivistes, des *pícaros* et des profiteurs. Nombre d'écrivains anglo-saxons (les Bowles, Truman Capote, Gore Vidal, Patricia Highsmith, Djuna Barnes, William Burroughs, Samuel Beckett parmi les plus connus), mais aussi français (Paul Morand ou Jean Gênet) auxquels se joignent des espagnols ou latino-américains tels Emilio Sanz de Soto, Ángel Vázquez, Carmen Laforet ou Alejo Carpentier se croisent dans les fêtes ou les soirées organisées par Barbara Hutton ou David Herbert, moments que Eduardo Haro Tecglen a décrits dans son livre *Hijo del siglo* (1998). Les choses commencent à changer pour ces étrangers à la fin des années 50 : l'indépendance du Maroc a lieu en 1956 et Tanger cesse d'être tangéroise pour devenir marocaine en 1959. Dans les années soixante, le *glamour* cède le pas aux beatniks, disciples de Burroughs, Kerouac, Corso ou Ginsberg qui, comme les précédents voyageurs, ont continué de vivre — cette fois-ci sans aucun *glamour*— dans une sorte de bulle, un vase clos ignorant la population autochtone.

Pour les étrangers, l'indépendance du Maroc a signifié l'expulsion d'un paradis fabriqué car la progressive arabisation d'un côté, jointe à l'occidentalisation de la ville les a chassés de ce qu'ils considéraient comme les signes d'identité de leur pays d'adoption. Néanmoins, si la perte du statut international de Tanger a entraîné en partie le déclin de son prestige, la ville semble avoir gardé quelque chose de son ancienne splendeur vivant nostalgiquement comme une cité décadente, un hybride à cheval entre tant de grandeur symbolique passée et un présent s'enfonçant dans une morosité déliquescence. Cette décadence demeure nonobstant un signe valorisant de la ville, un atout dans la célébration des lieux tangérois. Tanger continue à évoquer, non seulement un monde qui n'est plus, mais la nostalgie d'une harmonie perdue : "El Tánger perdido —affirme Antonio M. Carrasco— es más novelable que el que existió, porque en los recuerdos se mistifica lo imaginado y se corrompe lo real hasta crear un sitio irreal que nunca nadie habitó" (2000: 192). Même à l'heure actuelle, Tanger garde toujours dans l'imaginaire occidental un aura de rêve, l'aura d'un monde habitable à jamais perdu, la nostalgie de la vraie ville. À ce propos, et à titre d'exemple, en ce qui

concerne le domaine espagnol, le numéro d'hiver 2006 de la revue *Letra Internacional* est, en partie, consacré à "El sueño de Tánger", où sont à nouveau évoqués, entre autres, Paul Bowles dans le domaine américain et, dans le domaine espagnol, Ángel Vázquez, l'écrivain tangerois de langue espagnole —connu surtout par son roman *La vida perra de Juanita Narboni*, (1976) tout entier situé à Tanger— et dont toute l'œuvre est empreinte du souvenir de sa ville natale ainsi que, évidemment, Juan Goytisolo.

Le propos qui préside notre communication —qui ancre, comme nous l'avons précédemment évoqué, dans un projet de recherche avec l'université Abdelmalek-Essaâdi sur la construction réciproque d'un imaginaire hispano-marocain— n'est autre que celui de présenter très rapidement une ébauche de la confrontation de deux regards portés sur la ville de Tanger : tout d'abord, le regard exotique de l'étranger (espagnol en l'occurrence) qui sera contrebancé par la perception indigène, par l'expression d'un regard propre, plus attentif à la misère ou moins propice aux beautés ambiantes et à l'émoi sensuel, peut-être plus proche de la réalité du pays et de la ville, que certains des écrivains autochtones perçoivent eux-aussi en étrangers. Et pour ceci, nous effectuerons un très rapide parcours sur certains écrivains espagnols de la fin du XIXe siècle et des premières années du XXe siècle (Isaac Muñoz, Gómez Carrillo, Giménez Caballero) ainsi qu'un survol sur quelques romans des années 50 pour les confronter à d'autres écrivains marocains, plus tardifs, tels Choukri ou Ben Jelloun, qui devraient converger vers un écrivain hispano-tangerois, Angel Vázquez, qui établit une ligne mitoyenne entre ces deux mondes.

Le goût romantique de l'exotisme et du lointain n'offrait que l'horizon d'une Altérité diffuse : les personnages du roman ne sont, en effet, qu'une partie du décor et ne présentent aucune entité narrative. Néanmoins, à partir de 1885 sur ce goût de l'exotisme viendra se plaquer un tout autre objectif car la littérature va devenir le véhicule de diffusion et de justification des entreprises coloniales européennes. La description des paysages et des mœurs sera donc étoffée d'une réflexion, explicite ou implicite, du rôle que les puissances européennes mènent à bout dans des terres lointaines : leur mission civilisatrice. Par conséquent, les habitants de ces lieux exotiques cesseront de jouer un rôle secondaire dans l'histoire narrative pour centrer l'attention du lecteur sur une perception plus complexifiée : sauvages et ignorants, les peuples des territoires colonisés devaient être sauvés d'eux-mêmes, ce qui équivaut à dire, civilisés. Des arguments propres à l'ethnocentrisme occidental colonialiste sont utilisés et l'invasion militaire et économique du Maroc se voit donc justifiée en fonction d'une mission salvatrice, une sorte de nouvelle croisade qui obviait les différences culturelles et les brutales conséquences de sa mise en exécution. C'est pourquoi les foyers de résistance n'étaient considérés que comme une marque de fanatisme, car s'opposer à l'invasion, c'était de s'opposer à la civilisation. La colonisation espagnole du Nord

de l'Afrique présentait en effet un double objectif : d'une part, consolider sa position dans le cadre des influences internationales ; et, d'autre part, sublimer dans le pays le sentiment d'échec général, provoqué par la perte des colonies américaines.

C'est donc dans ces circonstances fin-de-siècle que surgissent les écrits d'Isaac Muñoz (1885-1942)<sup>4</sup>, considéré comme l'un des rares écrivains espagnols orientalistes, tombé dans l'oubli. Ce n'est que dans les années 90 que l'on commence à s'y intéresser: Andrée Bachoud (1990) le qualifie de précurseur, et par la suite Amelina Correa lui consacre un long essai (*Isaac Muñoz (1881-1925), recuperación de un escritor finisecular*). Sa prose orientalisante, fin-de-siècle et décadente, propose un Maroc idéal, méticuleusement décrit dans les menus détails de la vie quotidienne (demeures, monuments, rues...) et de l'organisation sociale. L'auteur s'identifie pleinement à cet imaginaire et le revendique pour l'Espagne. Cette fascination pour le Maroc le conduit également à diffuser cette même image dans des journaux tels que *El Heraldo de Madrid*, *El Nuevo Mundo* ou *La Esfera*. Considérant la civilisation marocaine comme un refuge des valeurs épiques et "aristocratiques", il s'éloigne de la logique de conquête territoriale de son époque. Il prétend également intégrer le Maroc dans le projet de régénération de l'Espagne par le biais d'un métissage culturel qui pourrait, d'après lui, mettre fin à l'obscurantisme catholique. Son identification à l'imaginaire marocain et l'érotisme torride qui ont inspiré la plupart de ses romans sont sans doute à l'origine de son discrédit postérieur. Sa passion pour le monde nord-africain le conduit par ailleurs à créer une Nouvelle Bibliothèque Maghrébine où il publie des traductions de poésie arabe et berbère : la première publication en sera *El jardín de los deseos* (1915).

Dans le but de compenser, sans doute, les pertes auxquelles nous nous référions précédemment, paraissent des oeuvres telles que *Luna de Tettauén. Novela de amor al margen del protectorado* (s.d.) de Alfredo Carmona Delgado, *Color. Sensaciones de Tánger y de Tetuán* (1919) de Federico García Sanchíz y *La ciudad de los ojos bellos* (1922) de César Juarros. Dans ces récits, les troupes semblent contrebalancer les pertes militaires par la découverte d'un monde plein de mystères, la découverte d'une culture différente, lointaine et séduisante. Ils contribuent à mettre en relief le courage des soldats et leur caractère viril, ainsi qu'une vision exotique et romantique des villes de Tétouan et Tanger. Au fil de la description des paysages et de certains endroits de ces villes, surgissent des images imprégnées de couleur locale où le merveilleux et les rêveries orientent, en la dénaturant, l'analyse de la réalité marocaine, lui conférant des caractéristiques proches du conte de fées. En ce sens la lumière est un élément

---

4. Quelques oeuvres d'Isaac Muñoz: *Miniaturas* (1898), *Vida* (1904), *Voluptuosidad* (1906), *Morena y trágica* (1908), *La fiesta de la Sangre* (1909), *La sombra de una infanta*, poèmes (1910), *Alma infanzona* (1910), *Ambigua y cruel* (1912), *Lejana y perdida* (1913), *La agonía del MoGrez* (1912), *La corte de Tetuán* (1912), *En tierras de Yebala* (1913), *En el país de los cherifes* (1913), *Esmeralda de Oriente* (1914), *Un héroe del Mogreb* (s.d.).

fondamental de cette réalité, proposant ainsi une sorte d'Eldorado, où l'incroyable est présent, notamment en ce qui concerne la vie des femmes sur les terrasses, les paradis artificiels et tous les éléments propres à la culture de l'Autre nord-africain. En effet, comme l'indique le sous-titre du livre de García Sanchiz, *Sensaciones de Tánger y de Tetuán*, les descriptions de sensations présentes dans *Color* sont primordiales dans le cadre tout aussi exceptionnel de la ville de Tanger, qui a le rôle d' "éveilleuse" : dès le début, le voyageur est arraché à sa tristesse par les bruits qui le surprennent à l'arrivée et lui rendent les illusions perdues (García Sanchiz, 1919 : 12). Il s'agit du tintamarre que forment les indigènes, arabes et noirs, jeunes et vieux confondus, pour attirer l'attention des voyageurs et obtenir de les accompagner. À ce moment, le soleil surgit et l'auteur retrouve son enfance lui revient, lorsqu'il voyait son père retirer le papier qui enveloppait les jouets neufs mystérieux et rutilants (Id. : 13). C'est un présage de ce que lui réserve la ville de Tanger.

Les sensations surgiront donc au gré des méandres de ce récit que nous pourrions qualifier de "déambulatoire" car le but du voyageur n'est pas de faire connaître la ville de façon objective mais de confier au lecteur le vécu intime lors de son séjour. Tanger apparaîtra donc comme une ville aux contours plus ou moins flous, une sorte de présence/absence ou voilement/dévoilement en fonction de ce qu'elle suggère et des sensations qu'elle provoque, sensations qui sont décrites à partir d'endroits récurrents, normalement des lieux qui surplombent la ville : terrasse de l'hôtel d'où le voyageur contemple la ville (Id. : 14), Alcazaba (Id. : 42), Tour (Id. : 83). De même, les milieux aqueux, symboles féminin par excellence, tels que le port, l'Atlantique, la baie sont généralement contemplés d'en haut.

Parallèlement à ces récits de voyage, à caractère impressionniste et nettement exotique, il apparaît en Espagne un tout autre type de romans qui focalisera son intérêt —ce qui intéressera particulièrement la critique à venir— sur le thème des guerres du Maroc ou les campagnes africaines menées par l'armée espagnole contre les insurgés du Rif dont la défaite d'Annual eut de lourdes conséquences. Ce sont donc des récits se situant dans la "réalité" de la présence militaire espagnole, rendant compte d'un imaginaire plus complexe. Citons à titre d'exemple les *Notas marruecas de un soldado* de Ernesto Giménez Caballero, paru en 1923. Si la sensualité est présente dans le récit de Ernesto Giménez Caballero, le ton a changé et la visée militaire du narrateur prend le dessus :

iTánger, ciudad de placer! ¡Mujeres, champán, ruleta, salones espléndidos, grandes hoteles, playas lujosas, espectáculos exóticos! A mí, como a todo el mundo, estas cosas me han impresionado lo suficiente para buscar el momento de hacer una escapada a esta ciudad. Pero, en el fondo (y, además, por los fondos), creo que me ha interesado más el contemplar de cerca otro Tánger, el Tánger cosmopolita de las luchas europeas, el Tánger político. Ese

Tánger donde coinciden las más fuertes garras del mundo como sobre una presa preciosa y en el que nosotros, los españoles más o menos, todavía contamos algo. (1923: 169)

Sans ignorer la beauté du paysage<sup>5</sup>, le regard posé s'intéresse surtout à la population bigarrée qui hante les lieux de la ville :

El Zoco chico es una cosa así como la Puerta del Sol de Tánger. Una Puerta del Sol reducida, más íntima, pero que es también el ombligo de la ciudad. Allí es el rendibú de los negociantes, de los judíos, de los que quieren ver sólo pasar la gente, de los comentadores de sucesos políticos. Por allí desfilan las cocotas de postín que van a los Cúrtales; los oficiales franceses o españoles, el agente inglés, el pastor protestante, el franciscano de Castilla, el hebreo clásico, el moro rico. La gente en el atardecer, sube por allí a la calle Essiaguina a comprar sus cosas. Vendedores ambulantes asedian al cliente de café, con sus marroquinerías, tapices, babuchas, collares y promesas de danza de vientre en una casa cercana. Allí están los mejores cafés y bares; las Compañías de Navegación, despachos de Banca, el Correo español construido a la morisca. (Id. : 171)

À cette même époque, se produit également la publication – pas très abondante – de récits se situant dans la “réalité” de la présence militaire espagnole, rendant compte d'un imaginaire difficile, d'une relation plus complexe avec la ville. Ces textes, qui, d'un point de vue littéraire, offrent un intérêt limité, comme le souligne Antonio Carrasco (2000), servent néanmoins à illustrer le sous-genre de la littérature coloniale<sup>6</sup>, et ce qui est le plus important, ils représentent la fracture sociale espagnole qui se produira après le “désastre” d'Annual : les soldats n'y sont pas des héros triomphants mais une masse informe, déracinée, le moral bas, dont la vie se déroule entre la misère et la terreur des “pacos”. Les héros de ces romans sont plongés dans un monde qui les entraîne vers le chaos et l'impasse. Cette tendance est présente dans trois grands romans: *Iman* (1930) de Ramón J. Sender, *La ruta* (1951) de Arturo Barea et *El bloqueo* (1928) de José Díaz Fernández. Trois romans qui montrent le rejet de l'intervention militaire espagnole et le Protectorat, même si cette prise de position n'est pas aussi explicite que certains l'ont affirmé (cf., Essounani, 2000). L'image du Maroc y est celle d'un territoire infernal où l'Espagne s'est irrémédiablement embourbée, et ses habitants agglutinent cette image de l'enfer et de la dégradation morale dans lesquels le héros (ou l'anti-héros) doit vivre : “¿Es ésta, hijo mío, la civilización, la pregonada civilización que España quiere implantar en los dominios africanos que piensa domeñar por la fuerza de las armas?”

---

5. “Bajo el sol, ¡qué festín para la sensualidad visual este zoco! ¡Qué colores esos pescados irisados, violetas, plateados, de oro; esas legumbres que parecen regalos para un pintor! Los tipos y “les étalages” son algo más diversos y complicados que los de Tetuán. Yo voy por medio de este mercado pensando en los cubileteos que con este rico material podía hacer un gran ingenio a lo Gómez de la Serna. Si el nombre de greguería cuadra algo es a un zoco.” (Id. : 170)

6. Leur objectif : redonner du moral aux Espagnols, justifiant en même temps la présence militaire au vu du lieu commun de départ : convertir le “païen” et civiliser le “sauvage”. Rien de nouveau, rien qui n'ait déjà été dit dans d'autres littératures métropolitaines, si ce n'est que, dans le cas qui nous occupe, on ne parle pas de territoire colonisé, mais de l'intérêt qu'il suscite.



(Rodríguez de la Orden, 1921 : 46).

Sautons quelques années difficiles (les guerres espagnole et européenne) et nous voici arrivés dans les années 50 où le prestige de Tanger comme ville cosmopolite et animée du brassage des cultures reste indemne, mais "touché". Dans le domaine espagnol, nous ferons rapidement allusion au roman de Tomás Salvador *Hotel Tánger*, publié en 1955, qui chante justement le caractère bigarré de cette ville :

[...] situada entre dos continentes y siendo paso obligado para otros dos, de los cinco que tiene el viejo planeta, *Tandy* [que] se ha convertido en una ciudad única, sedimentada por los huesos, las costumbres y los idiomas de incontables seres. Tánger es un crisol, una aleación de razas que celebra cuatro primeros de año y tres domingos a la semana. (Salvador, 1955: 8)

Mais les vents qui soufflent parlent déjà d'expulsion, de résidence passagère:

Y paisaje, ruta, templo, refugio o babel política, *Tandy* es la presencia que penetra en el monólogo interno. Hasta que, un buen día, el viento Levante oreo todos los recuerdos. Esos recuerdos que obligan a emigrar. Los huéspedes se marcharán. Todos se marchan. Pese a sus facilidades, sus conquistas y sus suavidades interiores, todos terminan marchándose. Y lo hacen porque *Tandy* es únicamente una muestra de todo lo existente. Y se llega a desear conocer el sabor del *champagne* en Francia, del *whisky* en Escocia, del jerez en España.

La realidad es así: Tánger es un hotel. Y en los hoteles transcurre una parte más o menos prolongada de nuestras vidas, pero siempre añorando el sabor caliente del hogar. Entrando y saliendo de este albergue, los hombres dan a la vieja *Tandy* el apresurado simbolismo de la aventura viajera.

Así es *Tandy*, que los españoles llaman Tánger y los demás europeos *Tányer*, suavizando las ges y las erres. (Id. : 12)

Tanger présente aussi une autre face, décharnée, de la réalité. Tanger est la ville où vont chercher refuge des gens de toute nationalité et origine qui n'ont en commun qu'un passé obscur et un avenir incertain ; leur lutte est une lutte sans limites morales. Les vies des protagonistes de *Los dineros del diablo* (1958) de Manuel Vela en sont un exemple :

Tánger tiene muchos caminos. Todavía con valor, con ese valor tan simple de jugarte la vida a cara o cruz, puede hacerte rico. El contrabando también tiene sus héroes, unos héroes distintos a los que ponen por ejemplo en las escuelas, peo héroes a su manera. No se necesita más valor para desembarcar con una lancha en tierra enemiga en nombre de la patria que para meter veinte cajas de fusiles en territorio francés por un puñado de billetes. [...] El valor a secas es patrimonio de uno mismo, es una riqueza personal. ¿Por qué el valiente no ha de emplear alguna vez su riqueza en provecho propio? (Vela, 1958: 89-90)

La dysphorie des personnages du roman de Manuel Vela s'accorde à l'évolution même de la ville. Dans ce sens, le déclin de la ville sera aussi vécu, sous le mode parodique ("Esta ciudad siempre ha sido un carnaval"), dans le roman de Angel Vázquez *La vida perra de Juanita Narboni* publié en 1976, mais qui retrace la vie de son

héroïne et de la ville à partir de 1938, absorbant dans un discours tout à fait particulier la décadence de la ville : “El mérito del relato de Vázquez – afirma Virginia Trueba en su « Introducción » a la novela – es transmitir el propio movimiento de una ciudad que poco a poco declina hasta llegar a su ocaso, del mismo modo que lo hace el personaje. A medida que transcurran los años y Tánger avance hacia su integración en Marruecos, todo el universo urbano que había configurado la vida de Juanita empieza a derrumbarse mientras su memoria es el único reducto de un Tánger que ya no existe.”<sup>7</sup>

Un déclin qui commença juste après l’Indépendance du pays et qui, selon M. de la Sorola, dans son œuvre *Elagarre, el tangerino* (1988), déterminera la fin d’un monde à jamais consommé :

Después de la Independencia, sería aquella la primera Navidad, tras mucho tiempo, que viviera Tánger sin ser Ciudad Internacional. En la calle se respiraba un ambiente extraño que denotaba que aquella Navidad ya no era igual a todas las anteriores. [...] Pronto, así el mundo que siempre habían conocido no existiría. Era ya un mundo en esos momentos, a finales del año 1957, a extinguir. Lo que aún podía verse [...] empezaba a ser ya más fotografía del pasado que realidad presente. [...] La población europea se reunía, en esos refugios del tiempo presente para no darse por enterada de que todo iba a cambiar, de que todo ya estaba cambiando. La sociedad tangerina, como cualquier ser vivo, se resistía en suma a desaparecer; sabía que su mundo había sido un mundo especial, libre, feliz, próspero, único, e intuía que su integración en otras sociedades no iba a ser fácil; que quizá al salir de Tánger los tangerinos habrían muerto para siempre porque su mundo no podría volver a repetirse en ningún otro rincón de la tierra, ni tampoco existía otro Tánger adonde ir, esperándoles. (de la Sorola, 1988: 64-65)

Une population hybride, métissée, les tangérois, qui comme les pieds noirs conformeront une ‘classe’ ancrée dans le passé et qui n’existe plus. Le roman de de la Sorola en est témoin, tout comme celui de Ramón Buenaventura, *El año que viene en Tánger* (1998) — l’un des derniers romans sur Tánger, d’après Carrasco (2000 : 191) :

Los europeos de Tánger éramos todos unos mitómanos. Mi padre solía decir que aquella era una sociedad de ‘bombos mutuos’, y desde luego que allí no había fulano que no fuese, por lo menos, el mejor del planeta Tierra en su especialidad profesional, aunque mantuviera clínica odontológica sin título de dentista o gabinete de arquitecto sin haber pasado jamás por una Escuela de Arquitectura. (1998: 69)

Et pour eux, les tangérois, la ‘race spéciale’, la fin de leur monde :

Sí recuerdo Tánger, claro que recuerdo Tánger. Pero viéndola ahora sólo puedo pensar que me equivoco, que nunca existieron las dulzuras en que creemos haber vivido. No sé si habrá mayor tragedia —entre las menores, porque peor es morir, claro— que ésta de asistir al entierro de la propia memoria. Que descanse en paz. (Id.: 74)

Finis donc les enchantements. Disparues les séductions, la ville semble au rabais

---

7. Virginia Trueba, “Introducción” a Ángel Vázquez (1976) *La vida perra de Juanita Narboni*. Barcelona: Planeta, p. 80.

ne laissant voir que les aspects les plus sordides du *glamour* qui l'enveloppait. C'est l'heure du dessous des cartes. Et c'est aspect-là que les écrivains marocains d'après l'indépendance semblent refléter. Pour Choukri, par exemple, dans *Le Pain nu*, Tanger n'est que le décor sordide d'une vie marginale, jalonnée de viols et de destruction physique et mentale. Pour lui, la ville c'est le port, c'est le monde où règnent le chaos, l'anarchie et la cruauté. C'est autour du port qu'il retrouve ses points de repère : les cafés, les bars, l'alcool, la mendicité, le sexe. Tanger devint la ville où "aimer n'est pas un rêve de vierge" (1994 : 179). Ce sont les mêmes ambiances qu'il évoquera dans *Le temps des erreurs* ou dans *Zoco chico* où la drogue qui séduit les jeunes occidentaux des années soixante vient ajouter un nouvel élément de destruction. Parmi eux, Ali, symbole de la ville, avec ses lumières et ses ombres, mais surtout sa violence, son déracinement, son ambiguïté sexuelle, son manque d'amour...

Tanger devient diffuse, s'estompe progressivement, devient presque invisible devant la masse opaque et rugueuse de la réalité sociale d'un présent de misère, placé entre un passé de légende et un avenir incertain. Donc, silence. C'est ce que semble avoir fait Tahar Ben Jelloun dans son roman de 1990, *Jour de silence à Tanger* où Tanger n'est présentée que comme une ville en creux et qui raconte "l'histoire —ainsi s'ouvre le récit— d'un homme leurré par le vent, oublié par le temps et nargué par la mort" (Ben Jelloun, 1990 : 11).

Sur la ville elle-même, quelques touches initiales ancrent, brièvement mais explicitement, le récit dans l'enceinte tangéroise : "Le vent vient de l'Est, dans la ville où l'Atlantique et la Méditerranée se rencontrent, une ville faite de collines successives, enrobée de légendes, énigme douce et insaisissable" (Id. : 11). On est donc, dès le début, à l'opposé de la légende tangéroise ; l'écrivain se place délibérément dans une optique qui s'interdit toute complaisance descriptive. Au lieu de se laisser entraîner par la légende la ville, le narrateur en fait le vide ; il semble s'installer, non pas à l'intérieur de la ville, mais en face ou en dehors d'un endroit censé nonobstant —sa présence dans le titre en témoigne— jouer un rôle singulier dans l'ensemble du récit. Donc à part le vent, la paresse, l'ingratitude : silence sur le non-lieu de la ville.

Tanger n'est pas la ville de l'enfance : s'il est à Tanger c'est parce qu'il a du quitter Fès, "ville des villes", "mère des cultures et du savoir-vivre" (Id. : 36) ; Tanger n'est pas non plus la ville des affaires, représentée par Casablanca ; et à Tanger, à la blessure initiale de l'éloignement de Fès (Id. : 91) est venu se plaquer l'ingratitude des siens et donc sa mauvaise fortune, car il est arrivé au moment —selon lui— de la décadence de Tanger, immédiatement après la perte du statut international : "Tanger, ville de tous les trafics, vivait de mythes et de légendes. Lui débarquait dans la ville du détroit juste au moment où elle changeait de statut. Il ne fit vraiment pas d'affaires, mais enregistra dans sa mémoire l'amertume d'un rendez-vous manqué" (Id. : 44-45).

Tanger n'est pas non plus la ville de l'amour qui, pour lui, c'était Melilla où il avait eu une brûlante liaison amoureuse. Tanger est la ville de l'épouse, du délabrement et de la solitude, de la trahison. Conséquence première de cette considération fatalement négative —Tanger, ville du néant— est sans doute le traitement de la ville comme lieu d'exil. Cet exil est vécu comme une malédiction. Il suffirait de "quitter cette ville. Aller à Fès, descendre à la médina, retrouver la ruelle où il est né, ne plus s'encombrer de nostalgie" (Id. : 37).

Face à cette situation, un seul recours, la parole : "Pour éloigner la douleur, pour l'oublier, il lui suffit de parler, bavarder, raconter. C'est cela vivre" (Id. : 44). Le vieil homme s'attache ainsi à un discours incessant qui jaillit comme pour tenter de saisir le temps qui s'en va et de faire revenir son passé, heureux parce que loin de Tanger, cette ville d'exil et de vieillesse. En réalité, la seule évocation joyeuse, le seul moment euphorique —il insiste à plusieurs reprises— retenu par ce vieillard de son séjour à Tanger semble être ce vieux miroir vénitien, de "mémoire fabuleuse" et qu'il a sauvé d'"un violent coup de vent d'Est" (Id. : 76). Si, à Tanger le miroir résiste, c'est justement parce qu'il lui rappelle l'époque où cette ville n'était pas ce qu'elle est devenue (cf., Id. : 89).

Mais, entre un passé de légende et un présent de décadence, l'enchantement persiste. Et puisque la nostalgie a la dent dure, le récit de Tanger est loin d'être fini. Car, comme l'affirme M. de la Sorola, en exergue de son roman, "Tánger llora por todo aquel a quien no conoce; y todo aquel que la conoce llora por Tánger".

## Références bibliographiques

BACHOUD, Andrée (1990). "Isaac Muñoz: orientalista y africanista", *Awraq: Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, n° 1.

BAREA, Arturo (1943). *La ruta*. Barcelona : Random House Mondadori. 2006.

BUENAVENTURA, Ramón (1998). *El año que viene en Tánger*. Madrid : Debate.

BEN JELLOUN, Tahar (1990). *Jour de silence à Tanger*. Paris : Seuil.

CARMONA DELGADO, Alfredo (s.d.). *Luna de Tettauén. Novela de amor al margen del protectorado*. Madrid : Caro Raggio editor.

CARRASCO GONZÁLEZ, Antonio M. (2000). *La novela colonial hispanoafriicana. Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*. Madrid : Casa de África-Sial ediciones.

- CHOUKRI, Mohamen (1980). *Le pain nu*. Paris : Maspéro. (Seuil, 1981).
- CHOUKRI, Mohamen (1994). *Le temps des erreurs*. Paris : Seuil.
- CORREA, Amelina (1996). *Isaac Muñoz (1881-1925), recuperación de un escritor finisecular*. Granada : Ediciones de la Universidad de Granada.
- DÍAZ-FERNÁNDEZ, José (1928). *El blocao*. Madrid : Ediciones Turner, 2ª edición. 1976.
- ESSOUNANI, Driss (2000). *De Madrid a Tetuán. Una tendencia narrativa antibelicista sobre Marruecos (1905-1980)*. Madrid : Dirección general de promoción cultural de la Comunidad de Madrid.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico (1919). *Color. Sensaciones de Tánger y Tetuán*. Madrid : Atenea.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1923). *Notas marruecas de un soldado*. Barcelona : Planeta. 1983
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1998). *Hijo del siglo*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones.
- JORDÁ, Eduardo (1993). *Tánger*. Barcelona : Destino.
- JUARRÓS, César (1922). *La ciudad de los ojos bellos (Tetuán)*. Madrid : Mundo Latino.
- MEBROUK, Shtouky (1994). "Tanger: Mythes des Origines", dans *Aspects de la mémoire de Tanger et de Tétouan. Actes du colloque*. Casablanca : Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Tétouan.
- RODRÍGUEZ DE LA ORDEN, J. (1921). *Las cartas de los soldados sevillanos a sus novias, a sus madres y a sus amigos*. Sevilla: Imprenta de Rafael M. Madolell.
- SENDER, Ramón J. (1930). *Imán. Novela de la guerra de Marruecos*, Barcelona : Editorial Crítica. 2006.
- de la SOROLA, M. (1988). *Elagarre, el tangerino*. Madrid : J. L. A.
- VÁSQUEZ, Ángel (1976). *La vida perra de Juanita Narboni*. Barcelona : Planeta.



# L'UNIVERS POÉTIQUE DE MOHAMMED DIB.

## Esquisse d'un itinéraire<sup>1</sup>

Adelaida Porras Medrano  
Universidad de Sevilla

L'oeuvre dibienne est reconnue, de façon unanime, comme l'un des points de repère les plus solides des littératures algérienne et maghrébine de langue française. En effet, si la production de Mohammed Dib présente un caractère fondationnel et devient une assise fermement établie pour plusieurs générations d'écrivains, c'est d'abord à cause de sa continuité, mais surtout en raison de sa nature protéiforme qui a permis à son auteur d'explorer les domaines littéraires les plus variés. Du réalisme de la première trilogie *-Algérie-* au symbolisme hermétique d'oeuvres postérieures, la production dibienne trace un itinéraire qui s'achemine vers une réflexion sur le processus même de l'écriture<sup>2</sup>, dans une quête de la parole nue, libérée des contraintes de la narration. Cependant l'ampleur, la solidité et le poids de l'oeuvre du romancier ont « écrasé » -du moins en partie- celle du poète, comme en témoignent le peu d'études consacrées à celle-ci<sup>3</sup>. Nous envisageons donc de suivre l'évolution subie par la poésie de Mohammed Dib, ce qui est inséparable d'une réflexion à propos de cette parole nue qui, paradoxalement, revêt des formes diverses : désir et refus, sensation et pensée, intention et accomplissement.

Pour ce faire, nous partons de l'analyse de ses deux premiers recueils, *Ombre gardienne* (1961) et *Formulaires* (1970), au moyen desquels et à neuf ans d'intervalle, l'auteur décrit un itinéraire qui le porte d'un premier projet de dénonciation politique, au moment de la guerre d'Algérie, jusqu'à l'exploration de la parole poétique, à travers laquelle le poète demeure soumis aux « pouvoirs du langage »<sup>4</sup>. Cette soumission,

---

1. Cet article s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I.D.I. HUM2005-64257 du MEC.

2. Naget Kadda attire notre attention sur l'itinéraire décrit par l'abandon progressif de « l'engagement politique » des premiers romans au profit d'un « engagement » de plus en plus « existentiel », qu'il désigne comme le passage « du roman extraverti au roman introverti » (Kadda 1984 : 197-234). Ce caractère « introverti » met en place d'une façon plus explicite l'interrogation sur l'intériorité de l'être que la poésie transforme en figuration essentielle à travers la réflexion sur les mots qui déploient tout leur pouvoir évocateur.

3. Consulter à titre d'exemple la bibliographie du numéro monographique consacré à Mohammed Dib dans *Itinéraires et contacts de cultures* (AA.VV. 1995 : 207-269).

4. Les pouvoirs est le titre sous lequel l'auteur a regroupé un ensemble de trente-deux poèmes en prose dans la troisième partie du recueil *Formulaires* (1970). Le poème qui ouvre la série débute avec les mots « langage souverain », auquel le créateur doit se soumettre au cours de son itinéraire.

constatation ultime de l'expérience langagière, ouvre une nouvelle voie de recherche intime à une écriture placée jusqu'alors sous le signe de l'engagement. Un troisième recueil, *Feu beau feu* (1979) –précédé de quelques années par *Omneros* (1975), qu'il complète et explique-, s'avère pierre de touche de la conception poétique de Dib, en nous offrant la vision d'un écrivain qui plonge dans le gouffre de la mémoire en quête de la parole capable de reproduire l'expérience vitale. Placé sous la polyvalence sémantique du principe élémentaire qui donne son titre à l'ensemble, *Feu beau feu* est conçu comme un itinéraire de quête du pouvoir évocateur du mot. Ce glissement du centre de gravité créatrice peut, en outre, jouer le rôle de métonymie par rapport à la globalité de l'œuvre dibienne.

Applaudi par la critique et les écrivains, comme Malraux et Aragon, à qui l'on doit la préface, le premier recueil poétique de Dib, *Ombre gardienne* (1961), est intimement lié aux romans de l'auteur qui l'on précédé et avec lesquels il maintient un double rapport d'intertextualité.

D'un côté, *Ombre gardienne*, comme nous le verrons, condense l'évolution subie par l'oeuvre narrative. En effet, le réalisme et l'engagement politique qui caractérisent la trilogie *Algérie* (*La Grande maison*, 1952; *L'Incendie*, 1954 et *Le métier à tisser*, 1957), qui offre une fresque de la vie algérienne dans les années précédant la révolution, devient présence symbolique dans un quatrième roman qui ouvre une nouvelle voie de création: *Un été africain* (1959)<sup>5</sup>. L'auteur abandonne la description réaliste des milieux populaires, à laquelle il s'était livré jusqu'alors, et se consacre, au moyen de l'expérimentation narrative, à l'analyse de la bourgeoisie à l'époque du début de la guerre, dans la finalité de composer un récit qui puisse devenir l'équivalent du *Guernica* de Picasso (Joubert, 1986: 185). De ce fait, le roman accueille un onirisme symbolique qui fait de lui une oeuvre de transition.

D'un autre côté, cette intertextualité se manifeste aussi par des itérations qui lient les textes les uns aux autres. En effet, le poème "Une voix" (Dib, 2003: 22) de *Ombre gardienne* n'est autre que la chanson de Yamina dans *Un été africain*, et celui intitulé "Sur la terre, errante" (Dib, 2003: 23), celle de Menoune dans *La Grande maison*. Cette imbrication entre poème et récit aura, du moins, deux conséquences essentielles (Tcheho, 1995: 97-98): la rupture de la continuité narrative, de sorte que le poème remplit une fonction auxiliaire sans perdre son identité en tant que pièce autonome et, ce qui est beaucoup plus important, la mise en place des genres différents comme composants d'un même tout, capables de s'expliquer l'un par l'autre.

Conçu comme un diptique axé sur deux univers opposés –l'Algérie et l'Europe- dont

---

5. Ce glissement symbolique a été déjà annoncé par la nouvelle *L'Héritier enchanté*, publiée dans un recueil de 1955, *Au café*, qui cependant prolonge essentiellement la conception réaliste des deux premiers romans de la trilogie.



le parcours retrace l'expérience de l'auteur, *Ombre gardienne* présente les différences qui définissent ces deux mondes. En effet, des cinq parties qui composent l'ensemble -*Ombre gardienne, Eléments, Méridienne, Suite sans fin, Les Phases de la nuit*-, les trois premières plongent dans le souvenir de la terre natale, tandis que les deux autres reproduisent un périple à travers plusieurs villes étrangères: Bordeaux, Paris et Anvers. Dib décrit donc un itinéraire qui part de l'intégration dans une tradition manifestée au moyen d'une présence tutélaire, cette "ombre gardienne", jusqu'à la solitude du déracinement, où l'on récupère cependant l'image de la protection sous la figure de l'ange: "Un ange devant moi flotte au-dessus du sol: / C'est mon ange gardien, il m'ouvre le chemin." (Dib, 2003: 58).

Le recueil explicite la différence entre ces deux mondes opposés tant par la forme des poèmes que par leur contenu. C'est ainsi que la partie européenne se caractérise par l'emploi de mètres longs qui favorisent le développement discursif et la transparence dans la formulation de la pensée. L'exploration de l'univers natal implique par contre une double descente orphique –au souterrain collectif et individuel- au cours de laquelle la douleur érotise la parole féminisée, en annonçant déjà la primauté amoureuse d'oeuvres postérieures. En plus, l'auteur emploie dans cette partie des mètres brefs, qui véhiculent une expression chargée de résonances symboliques et qui avancent vers l'hermétisme qui deviendra plus tard la caractéristique essentielle de la poésie dibienne: "Mon désir / Autour d'une terre d'ombre / Et de vertes saisons danse / Sur la ligne de l'horizon." (Dib, 2003: 38).

Des motifs caractéristiques de l'exil, comme la solitude<sup>6</sup>, l'aliénation<sup>7</sup> ou la description d'un entourage urbain triste et gris, projection de la mélancolie du déraciné<sup>8</sup>, définissent

---

6. Je suis le compagnon idéal des statues ;  
Dans les jardins publics peu fréquentés j'observe  
Leurs lèvres où s'arrête une parole tue,  
Leurs mouvements de pierre aux étranges réserves.  
[...]  
Elles seules surtout vous prennent en pitié ;  
Il se forme entre vous Dieu sait quelle amitié,  
J'ai vu pleins de douleur leurs yeux vides et tendres.  
«Les statues» (Dib, 2003 : 46)

7. Si ce n'est pas ce froid, qu'est-ce qui me signale ?  
Le rêve mal dissous, l'ombre noire et la voix  
Qui font pleurer l'enfant, ou la brume hivernale ?  
C'est moi... moi, l'importun qui vous barre la voie.  
  
Je ne suis ni mort ni vif, ailleurs est mon domaine.  
L'enfer du ferrailleur est moins que moi rongé,  
Moins diffus le retour inquiet d'une âme en peine ;  
Le regard qu'on lui jette éloigne l'étranger.  
«Etranger» (Dib, 2003 : 45)

8. Soirs tendres de Paris, que vous m'êtes amers ;  
Pour l'exilé, Paris obscur c'est un enfer,  
Quand le ciel gris et rose au-dessus de la Seine  
Se repose en tremblant tout son cœur crie et saigne  
«Complainte» (Dib, 2003 : 42)

la partie européenne de l'ensemble, à l'intérieur de laquelle Jacqueline Arnaud remarque la composition de certains poèmes qui "font curieusement songer aux exercices d'un habile versificateur qui se souviendrait de Verlaine, [...] de Baudelaire et Hugo [...] de Mallarmé et d'Aragon [...]" (Arnaud, 1986: 217). On pourrait ajouter à cette liste, qui assure un nouvel effet d'intertextualité, d'autres noms, tels que celui de Villon, dont l'écho semble informer le portrait des prostituées de Paris tracé par Dib dans "Les bonnes dames" " (Dib, 2003: 44):

Vous êtes la berge et le rire  
Humides à faire mourir

Qui se vendent la nuit venue.  
Sœurs, l'errant s'en vient sur vos traces :  
Il vous offre ces fleurs de strass.

Vous qu'on dit de joie, acceptez  
Et le bouquet et la romance;  
Mes semblables, l'amour immense  
[...]

La partie algérienne présente un plus grand intérêt et, sans doute, une plus grande originalité. Dib y esquisse pour la première fois certains de ceux qui deviendront les grands thèmes de sa poésie, comme la présence féminine et la violence dans l'expression d'un érotisme inséparable de la douleur. Si dans des recueils postérieurs, comme *Feu beau feu*, cette douleur est signe de l'angoisse dans la quête du mot capable de formuler l'intériorité du poète (Porras, 2005 : 105), il l'est à présent de la déchirure produite par la guerre. La féminisation de la patrie et de la tradition – "Femmes fabuleuses qui / Fermez vos portes, rêvez" (Dib, 2003: 17)- construisent une allégorie de la révolution qui réunit l'expression du désir et celle de la souffrance: "Cactus du ventre et menthe / Que je bois ce soir dans mon vin, / Brûlure de peau et de vives épines, [...]" (Dib, 2003: 38). Cette douleur devient encore plus évidente par la présence implicite ou explicite du sang, symbole de l'oppression –« feuillages de sang » (Dib, 2003 : 30); « L'aube point et le paysage / Est fait à traits de sang » (Dib, 2003 : 18); « C'est l'heure de deuil, l'heure / De sang roux sur les vignes » (Dib, 2003 : 19); « Une pluie ruisselait / Où l'on voyait du sang » (Dib, 2003 : 32)-, mais aussi de la victoire sur l'envahisseur : « Paix à vous, mères, épouses, / Le tyran buveur de sang / Dans vos vans sera poussière. » (Dib, 2003 : 16).

De ce point de vue, *Ombre gardienne* enlace avec le projet de dénonciation et engagement politique que l'auteur met en place avec *Algérie* et qu'il prolonge par

*Un été africain*. Malgré tout, le recueil s'appuie davantage sur ce dernier roman, car l'appréhension de la réalité et sa transformation en parole poétique sont déterminées par une conception symbolique qui renferme un grand onirisme. Le poète imagine une mythologie personnelle et peuple ses poèmes d'une faune et d'une flore qui déforment leur référent réel tout en donnant lieu à la création de l'isotopie de la douleur. C'est ainsi que la femme devient "sirène de sang qui dort" (Dib, 2003 : 28); la guerre est un loup qui attaque, mais aussi "une rosace immense" qui "boit nos corps jusqu'aux os" (Dib, 2003 : 30); la liberté perdue serait "une femme toute pâle, / Un blanc polypier sur la poitrine", qui attend "assise au seuil du pays" (Dib, 2003 : 31), tandis que le peuple apparaît comme un animal fabuleux, dans une vision apocalyptique qui renvoie aussi bien au *Guernica* de Picasso qu'à la présence de l'horreur de la guerre dans *Un été africain*: "Et la voix d'un minotaure las / Depuis longtemps égare la plainte / D'une ville plus vide, plus sourde". (Dib, 2003 : 27).

Neuf ans plus tard Dib publie un deuxième recueil : *Formulaires* (1970). Le temps a accordé une plus grande complexité à sa poésie, qui semble avoir trouvé celle qui sera désormais sa forme caractéristique : l'hermétisme, de sorte que, comme le signale Christiane Achour, « si elle livre sa beauté, elle ne livre pas ses sens immédiats » (Achour 1990 : 208). D'autre part, on y retrouve le même type d'itération exhibé par *Ombre gardienne* puisque certains poèmes de *Formulaires* sont aussi insérés dans des textes narratifs. Tel est le cas de « pourquoi détresse viennent-elles » (Dib, 1970 : 100), introduit d'abord dans *Qui se souvient de la mer* (1962), avec quelques différences concernant les signes de ponctuation et l'emploi des majuscules, et de « voyageuse avec les oiseaux », esquissé dans *Qui se souvient de la mer*, développé et modifié dans *Cours sur la rive sauvage* (1964) et qui acquiert sa forme définitive dans ce recueil. Ce processus de ré-écriture, par lequel l'auteur traverse des genres différents, met en évidence la cohérence de l'ensemble de son oeuvre en même temps qu'il est signe d'une évolution qui se manifeste de préférence dans les textes poétiques. En effet, la composition de *Formulaires* implique l'abandon de la revendication politique, remplacée désormais par la réflexion sur la parole poétique.

Le recueil s'ouvre sur un premier poème en exergue où l'auteur annonce une quête intérieure –« je viens demander foi » (Dib, 1970 : 7)- qui va se dérouler au cours des trois parties qui composent l'ensemble : *Charge de temps*, *Même nom* et *Les pouvoirs*. Chacune de ces trois parties reproduit les étapes d'une recherche dont la finalité est de trouver les mots capables de traduire l'indicible. Le recueil est donc conçu comme une exploration des possibles de l'écriture qui présente trois moments privilégiés : la descente en soi, l'union avec l'autre et la confrontation avec la parole.

Dans *Charge de temps* –dont quelques poèmes sont déclicés : à Louis Aragon, à Maurice Ohana, à Pierre Seghers et à Jean Cayrol- Dib interroge sa mémoire. Il essaie de revivre sa « fragile jeunesse » (Dib, 1970 : 11) pour parcourir ensuite les saisons de la vie

et accomplir ainsi « l'effort de l'encre qui efface et retrouve » (Dib, 1970 : 14). Le but de cette descente en soi, véritable exploration des sensations qui déclenchent l'expression poétique, est de « capturer la source fertile » (Dib, 1970 : 29) qui donne naissance au poème. Cette tâche se révèle impossible, se fait « songe qui nous altère de fièvre » (Dib, 1970 : 34) et conduit le poète à sa reconnaissance dans l'autre.

*Même nom* constitue donc le deuxième moment de cet itinéraire. Le destinataire n'est plus le poète lui-même, mais la femme aimée, avec laquelle il se fond et se confond. L'exploration du corps féminin définit un rapport sensuel avec les mots qui essaient de donner une forme intelligible au silence. Celui-ci est en effet l'idée centrale de cette deuxième partie, de sorte que la quête de l'auteur devient lutte contre le mutisme de l'autre : « soulever ton silence / gagner sur ton épaule / la fleur qui brûle sa chance » (Dib, 1970 : 55). Mais l'amour, de même que la mémoire, s'avoue insuffisant et le poète se retrouve à nouveau seul devant sa tâche.

*Les pouvoirs* montre définitivement la voie à suivre : cette voie est la parole et ces pouvoirs sont ceux du « langage souverain » (Dib, 1970 : 75), auquel le créateur doit se soumettre. L'idée qui domine cette troisième partie est celle du voyage qui devient synonyme d'une quête finalement accomplie : « il n'y a qu'un chemin ouvert pour ce voyage la parole qui verse sa crue et remonte dans un mouvement de repli vers elle-même » (Dib, 1970 : 77). Il s'agit donc d'un hymne à la toute-puissance du mot qui « vous construit des villes vous compose des vies vous offre à lire des livres qui commencent par la fin » (Dib, 1970 : 82). La parole devient ainsi quête en elle-même. C'est elle qui fait « avancer sans marcher » (Dib, 1970 : 84), qui signale au poète un but que cependant il n'arrive jamais à atteindre pleinement : « et le mot sur la page refusera de s'inscrire complètement et vous recommencerez à recomposer ses lettres dans tous les sens » (Dib, 1970 : 81).

Dans la description de cet itinéraire, l'auteur a choisi le vers libre et la prose poétique (seulement dans *Les pouvoirs*), marqués par une absence totale de signes de ponctuation et de majuscules. Il s'agit donc d'un refus des règles poétiques –acceptées cependant dans *Ombre gardienne*–, tel qu'il l'affirme dans le poème en prose n° 5 de la troisième partie : « l'envie de remplir le champ de la tradition ne l'emportera pas sur nous » (Dib, 1970 : 79). Toutefois, il est possible de repérer quelques traces de cette tradition dans l'organisation strophique de certaines pièces, qui font penser à des sonnets libérés des contraintes de la mesure et de la rime. Il en est ainsi de « épeler l'envers »<sup>9</sup> et

---

9. « épeler l'envers » (Dib 1970 : 16)

crois mémoire d'arrière-saison  
sur l'argile déflorée des glaisières  
et fais les jours passer  
comme à travers une absence

« innocence de l'être »<sup>10</sup>, formés par deux quatrains et deux tercets en vers libres. D'autre part et face à la relative homogénéité formelle des différentes parties de *Ombre gardienne*, l'extension des poèmes est fort variable : trois vers pour les plus courts (« qui pourrait voir », « ton nom »), dix-sept pour le plus long (« le coeur inlassable »). Cette même diversité se retrouve dans les fragments en prose de la troisième partie.

Cette liberté formelle deviendra la marque d'oeuvres postérieures, de sorte que Dib semble avoir trouvé, de façon paradoxale et définitive, le moule de sa parole poétique grâce à un recueil dont le titre renvoie à une tradition que le poète se propose de transgresser. Cependant, cet aspect formel ne nous semble pas être le trait le plus significatif dans la composition de *Formulaires*, mais la réflexion à propos de la langue, qui introduit l'un des thèmes majeurs de la poésie dibienne, sur lequel l'écrivain reviendra sans jamais arriver à l'épuiser complètement.

Composé dans la même ligne que *Omneros* (1975), *Feu beau feu* (1979) apparaît dans une première lecture comme un recueil intimiste qui reproduit au moyen d'une écriture sublimée les étapes de l'initiation amoureuse. Mais comme l'auteur lui-même le signale dans la présentation de couverture, « la prise de possession elle-même n'est rien d'autre qu'une porte ouverte sur l'abîme. Au plus invite-t-elle à l'exploration. » En effet, l'érotisme auquel le poète se livre réunit, dans un même mouvement, sa découverte

---

peut-être prendre la route de désir  
que le cœur ne sait plus prolonger  
peut-être l'heure de canicule noire  
d'un autre désir couché sous les eaux

ou le sable léger confidant de l'oubli  
et la profondeur solaire que prodigue  
une urne de connaissance invisible

souhait inventé par des lois anonymes  
saison secondaire qui vends tes secrets  
tes morts et les innocences de la vie

10. « innocence de l'être » (Dib 1970 : 20)

l'arc du bonheur enjambe  
une femme aromatique  
la source en-dessous  
chante la dernière neige

effacé par qui l'a dessiné  
sitôt rendu à son objet  
ce sera l'été allégé  
safrané dans les creux

confondant le sommeil  
la veille et un rêve  
propice à la blancheur

l'auront oublié sitôt  
révélé ces mots plus que lui  
pressés de se perdre au loin

de l'amour et les difficultés à trouver les mots capables de dire les domaines secrets et intimes de l'être.

Le recueil s'ouvre sur trois poèmes regroupés sous le titre *Feu qui se nomme*, qui jouent le rôle de prologue par rapport aux quatre parties qui constituent l'ensemble : *Natyk au beau feu*, *dans la parole défrayée*, *Natyk aux emblèmes* et *airs à toute fin*. Ces trois premiers poèmes constituent donc une espèce de déclaration d'intentions qui présente le poète prêt à se donner entièrement à la passion amoureuse – « être paille / devant la flamme » (Dib, 1979 : 11) – pour en recueillir la lumière capable de le guider dans l'exploration de sa propre profondeur – « parcourir la nuit / chargé de ses pavots » (Dib, 1979 : 13). Dib annonce déjà la double postulation sur laquelle est construit le recueil : l'acte d'amour et l'exploration poétique.

Du point de vue formel, la construction du recueil semble assez rigoureuse et équilibrée : deux grandes parties consacrées à l'exaltation de la passion amoureuse (*Natyk au beau feu* et *Natyk aux emblèmes*) alternent avec les deux autres (*dans la parole défrayée* et *airs à toute fin*), plus brèves, qui présentent l'exploration du langage poétique. Celle-ci devient une quête de l'indicible qui met en relief l'impuissance du poète devant l'énormité de sa tâche.

Les formes strophiques utilisées sont le distique, le tercet et le quatrain, plus rarement le vers blanc. Les mètres se caractérisent par leur brièveté, le vers de deux syllabes étant très abondants. Le lexique, en général simple, est enrichi par l'apport de mots rares et de néologismes. Cependant, cette simplicité ne diminue pas le caractère hermétique de la parole de Dib, dont l'opacité se trouve en plus amplifiée par la presque totale absence de majuscules et de signes de ponctuation. Ce refus volontairement évident des règles poétiques a été déjà annoncé de façon explicite dans *Formulaires*, où l'auteur cherchait à se débarrasser – sans y arriver complètement- des obstacles représentés par un héritage poétique qu'il désirait de bouleverser. *Feu beau feu* rend compte de l'accomplissement de cette volonté de libération, ce qui n'exclut nullement la mise en place d'un agencement formel qui, tout en se déroband aux impositions académiques, demeure cependant l'une des ressources essentielles dans la création du sens. Le poète s'amuse donc à jouer avec les effets de lecture procurés par l'emploi d'une typographie calculée qui rend possible la constitution d'un ordre particulier dans l'organisation du poème, ainsi que la mise en valeur de certains mots qui deviennent par ce procédé des clés d'interprétation. En effet, l'utilisation de l'italique dans certaines pièces, comme « signes noués » (Dib 1979 : 49) ou « couverture » (Dib 1979 : 143), détermine leur disposition strophique, de même que celle des crochets dans « mobile aussi loin » (Dib 1979 : 154) permet d'isoler deux groupes de mots à l'intérieur des quatre tercets qui composent le poème. Celui-ci offre de ce fait plusieurs possibilités de lecture.

Considéré par la critique comme un « texte énigmatique » (Desplanques 1984 :

189), *Feu beau feu* se caractérise, de même qu'une grande partie de l'œuvre dibienne, par son opacité. L'appréhension de la réalité et sa transformation en parole poétique sont donc marquées par une démarche symbolique à travers laquelle « la complexité de l'écriture épouse la complexité du sens. Dib a une conscience aiguë de la complexité et de la mobilité du réel, de son opacité aussi. C'est cette part irréductible du mystère qu'il cherche à nous restituer, loin de toute idéologie simplificatrice » (Desplanques 1984 : 191).

Construit sur deux axes, l'amour et la parole, qui se croisent, s'entrelacent, s'unissent et se fondent à plusieurs reprises, le recueil étale, sous une apparente simplicité lexicale, un véritable réseau isotopique qui accorde au texte son caractère hermétique et qui repose, soit sur la nature polysémique du mot choisi, soit sur le glissement de sens procuré par sa position à l'intérieur du poème. Deux thèmes essentiels découlent, à notre avis, de cet agencement sémantique : le corps féminin et l'animalité qui, tout en se recouvrant l'un l'autre, permettent l'émergence de l'isotopie du désir. Celle-ci se déploie à son tour sur les deux axes constitutifs de l'ensemble, en tant qu'exploration de la liaison amoureuse et quête de la parole capable de l'énoncer.

Réalité obsédante, le désir s'avère omniprésent et tout-puissant grâce à la figuration du corps qui n'est jamais perçu dans son intégrité, mais à travers l'énumération des membres dont la vue déclenche la passion. Hanches, seins, bras, mains, bouche et sexe -« l'hirondelle / grande ouverte / et rendue » (Dib, 1979 : 34)- multiplient leur présence au moyen du bestiaire mis en place par l'auteur : « et mains au détour / avancez en chanterelles // déliez l'atour humain / hanches eau et lumière » (Dib, 1979 : 57). La dialectique du même et de l'autre, qui jouera un rôle important dans la deuxième partie du recueil, s'estompe dans l'union des corps, symbole de la perfection de la rotondité et dénégarion du temps : « bras et jambes noués / comme on forme ancre / dans le temps arrondi » (Dib, 1979 : 21). De son côté, la faune qui parcourt le texte se caractérise tant par sa variété (hirondelle, guépard, aigle, salamandre, astérie, oiseau, meute...) que par la violence avec laquelle elle permet d'exprimer le désir et son assouvissement. Mais la parole dibienne, dans sa volonté d'appréhender et de reproduire la complexité du réel, superpose d'autres champs lexicaux à celui de l'animalité. La végétation, la mer, l'eau, l'île, la terre viennent se greffer sur cette première coordonnée du recueil dans une véritable boulimie isotopique qui essaie de rendre compte de l'ardeur de l'élan sexuel : « se tait laisse / la mouvante forêt / et l'aigle peser » (Dib, 1979 : 39). Et plus tard : « sur sa gorge / fol arbre animal / étends les bras » (Dib, 1979 : 58), « le sourire déjà / dormant entre les lèvres / l'ombelle inclinée » (Dib, 1979 : 59).

L'opacité caractéristique de la poésie de Dib trouve dans cette superposition de sens l'une des ses ressources essentielles. Ce côté hermétique est de plus amplifié par le caractère polysémique de certains mots clés. Outre le feu, l'animalité présente aussi

cette polyvalence, accusée davantage par sa désignation au moyen du terme le moins marqué du point de vue sémantique : « bête ». En effet, c'est la bête qui permet de nommer le poète et le désir -« j'abreuve en moi la bête / fauve et tranquille » (Dib, 1979 :23) ; « bête léchant ma plaie / qui fut douce et chaude » (Dib, 1979 : 70)-, mais aussi le désir inassouvi -« car la bête / peut devenir / une blessure » (Dib, 1979 : 44)- et la parole capable de traduire l'indicible -« bête elle repaît / de soi tous les cris / et s'enfouit dans l'airure » (Dib, 1979 : 73).

C'est le désir de possession de cette parole -« la rôdeuse au loin » (Dib, 1979 : 68)- qui hante le poète et le pousse à abandonner « l'île écartelée » (Dib, 1979 : 62) de la femme. Le mot devient chemin, moyen et but de la quête entreprise par l'auteur -« corps pénétrant et porte / où je veux qu'on me laisse » (Dib, 1979 : 80)- qui se propose de « poursuivre au gré des chances l'écriture dont le chemin court au ras du corps » (Dib, 1979 : 94). L'expérience du langage se révèle baume bienfaisant, contrepoids du mal et de la mort -« la ramener [l'écriture] comme titre de bonté à la source de tout mal » (Dib, 1979 :94)-, qui favorisera la douceur d'une nouvelle rencontre avec l'être aimé. Cette douceur est celle de la tiédeur du feu, chaleur de la flamme, « chaufferie / secrète » (Dib, 1979 :118), qui n'arrive pas cependant à combler le vide intérieur creusé par un besoin de connaissance inapaisé que le poète concrétise au moyen d'une formulation paradoxale : « mon nom / je le dirais / s'il était à moi » (Dib, 1979 : 125).

Vide de sa propre substance, qui désormais n'est autre que cette parole inaccessible, l'écrivain plonge de nouveau dans la nuit et part pour une nouvelle quête qu'il sait ratée d'avance, puisque fondée sur le caractère inépuisable du mot :

dans la brume  
la bête en sang  
part en reconnaissance

sa franchise s'ombre  
du mal de toutes les odeurs  
demeurées fidèles

pertes sonnantes la perte  
et tranquillité à l'écoute  
hors de toute raison  
(« ténébreuse à vie », Dib 1979 : 152)

*Feu beau feu* est donc conçu comme instance métaphorique dont la puissance se voit amplifiée par l'ajout transversal d'autres procédés qui, à un moindre degré, contribuent à



l'organisation du sens. C'est ainsi que l'antithèse rend compte de la nature envahissante de la parole, conciliation de contraires qui devient réalité absolue, réunion du son et du silence : « soit noire je t'aligne / en syllabes de silence » (p. 45). Il faudrait inclure ici les variations typographiques, dont nous avons déjà parlé un peu plus haut, mais surtout les jeux de répétitions (anaphores, épiphores, parallélismes ou simples reprises) qui en charpentant le recueil lui fournissent un moyen de structuration formelle qui concourt à la création du sens à travers la récurrence des mots mis en valeur.

Texte énigmatique, comme toute la poésie dibienne, *Feu beau feu* est construit sur une double postulation –l'acte d'amour et l'exploration poétique–, sur lesquelles repose l'organisation du sens, fondé, à son tour, sur deux champs sémantiques –le corps féminin et l'animalité– qui permettent l'émergence de l'isotopie du désir. Située au centre de la production dibienne, la poésie de *Feu beau feu* témoigne de la cohérence de celle-là, en même temps qu'elle rend compte de l'évolution subie par son auteur. En effet, le feu, principe élémentaire « d'explication universelle » (Bachelard 1949 : 20) qui servait à proclamer l'engagement politique dans *L'Incendie* (1954), devient ici prétexte de l'exploration intime, signe de l'érotisme le plus ardent et questionnement de l'écriture.

L'itinéraire parcouru de *Ombre gardienne* à *Feu beau feu* synthétise par conséquent celui de l'oeuvre dibienne, immense « parabole de l'écriture » (Desplanques, 1984: 174). De la conception utilitaire du poème, auquel il accorde malgré tout une forte charge onirique, l'auteur évolue vers une soumission complète à la parole poétique, expérience de connaissance qui ne lui livre pas pourtant la puissance absolue du mot, mais qui lui permet de saisir son caractère intarissable. Consacré à une tâche épuisante, il apparaît comme un nouveau Sisyphes, prêt à tout recommencer.

## Références bibliographiques

AA. VV. (1995). *Mohammed Dib. Itinéraires et contacts de cultures*, n° 21-22 (monographique).

AA. VV. (2005). *Mohammed Dib poète. Expressions maghrébines*, vol.4, n° 2 (monographique).

ACHOUR, Christiane (1990). *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Paris : ENAP-Bordas.

ARNAUD, Jacqueline (1986). *La littérature maghrébine de langue française*. I. *Origines et perspectives*, coll. «Espaces méditerranéens». Paris : Publisud.

BACHELARD, Gaston (1949). *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard [Première édition : 1937].

BONN, Charles (1995). «Les pouvoirs du langage». In *Mohammed Dib, Itinéraires et contacts de cultures*, n° 21-22, pp.149-168.

DESPLANQUES, François (1984). «Les paraboles de l'écriture chez Mohammed Dib». In : *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 4-5, pp. 173-195.

DIB, Mohammed (1970). *Formulaires*. Paris : Le Seuil.

DIB, Mohammed (1975). *Omneros*. Paris : Le Seuil.

DIB, Mohammed (1979). *Feu beau feu*. Paris : Le Seuil.

DIB, Mohammed (2003). *Ombre gardienne*. Paris : SNELA La différence, coll. «Clepsydre», Paris [Première édition: Gallimard, 1961].

JOUBERT, Jean-Louis et al. (1986). *Les Littératures francophones depuis 1945*. Paris : Bordas.

KADDA, Naget (1984). «Mohammed Dib: esquisse d'un itinéraire». In : *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 4-5, pp.197-234.

PORRAS, A. (2002). «Literatura magrebí en lengua francesa». In : Adelaida Porras (éd.), *Literaturas francófonas*. Sevilla: Mergablum, pp. 195-232.

PORRAS, Adelaida (2005). «La hantise du mot: *Feu beau feu* de Mohammed Dib». In : *Mohammed Dib poète, Expressions maghrébines*, vol.4, n° 2, pp. 101-109.

PORRAS, Adelaida (2006a). « La evolución poética de Mohammed Dib : de *Ombre gardienne* a *Formulaires* ». In : *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 21, pp. 159-168.

PORRAS, Adelaida (2006b). « Feu beau feu ». In : Ambroise Kom (éd.), *Jalons pour un dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française des pays du Maghreb*. Paris : L'Harmattan, pp. 132-134.

PORRAS, Adelaida (2006c). « Formulaires ». In : Ambroise Kom (éd.), *Jalons pour un dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française des pays du Maghreb*. Paris : L'Harmattan, pp. 140-141.

TCHHO, Isaac-Célestin (1995). «D'un texte à l'autre: l'écriture itérative en question chez Mohammed Dib». In : *Mohammed Dib, Itinéraires et contacts de cultures*, n° 21-22, pp. 93-101.

VIATTE, Auguste (1980). *Histoire comparée des littératures francophones*. Paris : Nathan.

# ÉCRITURE ET ENGAGEMENT DANS L'ŒUVRE DE TAHAR BEN JELLOUN

*Bernard Urbani*

Université d'Avignon (France)

Poète et romancier marocain francophone, Tahar Ben Jelloun, né à Fès en 1944, est le premier écrivain arabe à avoir reçu le prix Goncourt pour son roman *La Nuit sacrée*, publié en 1987. Son importante œuvre littéraire (poésies, romans, contes, nouvelles, tragédie, livres d'art, essais, articles de journaux), son adhésion à la revue littéraire *Souffles*, constituée en 1966 à Rabat autour d'Abdellatif Laâbi, puis à la revue *Intégral*, révèlent un individu passionné de vérité et de justice, à l'écoute des souffrances de l'homme arabe mais attentif aussi aux frémissements de la liberté dans l'ensemble du monde. En effet, l'activité d'écrivain et de journaliste de Ben Jelloun, entre tradition, modernité et postmodernisme<sup>1</sup>, est liée à l'art de conter et aux soubresauts socio-politiques non seulement par ses thèmes mais aussi "par son existence même, et particulièrement par le choix de langue et de genre qu'elle implique" (Bonn, Garnier, Lecarme, 1997 : 180). En créant un art de dire, elle favorise "l'élargissement de sa réflexion à toutes les formes de malentendus, de déséquilibres et d'oppression" (Kohn-Pireaux, 2000 : 7) : problème palestinien, guerre du Liban, guerre du Golfe, famine en Ethiopie, Irak détruit, mafia, problème du Sahara Occidental, avenir des frontières avec le Sud-Algérien, corruption au Maroc, répression, racisme, immigration, arabisation, fanatisme, intégrisme, etc. Cette série de thèmes – qui appréhende le fonctionnement des êtres – reprend souvent les lieux communs d'une littérature militante à gros tirage, dont le but est toujours un discours scintillant et ténébreux afin de mettre en scène l'ambivalence du racinement idéologique, mythique et culturel.

Tahar Ben Jelloun, partagé entre deux rives et deux cultures comme son pays, écrit en français, langue-instrument d'une profonde blessure identitaire autant que politique. N'y a-t-il pas contradiction à dire cette identité dans une langue qui n'est pas celle dont cette identité se réclame ? Son œuvre ne souffre-t-elle pas de distorsions dues à l'écart né de la rencontre de deux cultures ? L'écrivain de Fès emprunte à la culture européenne cette forme d'audace de pensée pour dire la réalité et l'imaginaire arabo-

---

1. Ben Jelloun a recours à des stratégies d'écriture post-modernes comme aux stratégies puisant dans l'oralité de la tradition populaire berbère et aux formes arabes de la narration.

musulman marocain<sup>2</sup>. Ben Jelloun appartient à une catégorie particulière d'intellectuels qui, écartelés entre deux pôles, s'expriment et écrivent dans une langue qui n'est pas la leur, mais qui n'est pas non plus appréhendée comme une simple langue étrangère. En effet, en choisissant le français, en habitant un lieu par effraction, il ne fait que retrouver une très vieille tradition selon laquelle, les poètes arabes utilisèrent, très souvent, au cours des siècles, une autre langue que l'arabe. Marocain à l'identité dispersée (et paradoxalement intacte à la fois) entre le monde théologique, islamique et occidental, Ben Jelloun possède une culture arabo-musulmane dont il est fier, mais c'est dans la langue du colonisateur qu'il s'est spontanément exprimé quand il a commencé à écrire et à narrer. Selon lui, il y a une autre conception de l'écriture plus accueillante : l'écriture comme situation et façon d'affronter la quotidienneté de la vie et l'Histoire. Ainsi, il se déterritorialise pour devenir "le nomade d'un univers en errance permanente", car "il s'agit de réécrire les rêves pour que le Maghrébin redevienne lui-même en s'affirmant dans une identité nouvelle qui le place dans un champ d'écriture éclatée" (Bousfiha, 1999 : 106). L'univers subversif de l'écrivain de Fès – s'articulant autour d'une identité à acquérir et d'une reterritorialisation – peut très bien s'exprimer dans des mots qui ne sont pas ceux de la langue d'origine. Le fait d'écrire en français, de disposer d'un système de références polyforme et polymorphe, l'incite donc à aller plus loin dans la contestation de l'ordre social et dans la transgression des tabous. Le français, grâce à lui, se transforme, passe dans des espaces nouveaux, dans une mémoire autre, se charge de connotations nouvelles, et ainsi se métisse. L'ensemble de son œuvre reflète donc la fusion réussie entre différents discours littéraires, socio-culturels, philosophiques et métaphysiques de l'Orient et de l'Occident. Elle appartient à la tradition de la langue française – il convient donc de l'y circonscrire rigoureusement, de repérer le sol textuel qui la supporte et la suppose – mais d'autre part, elle est aussi travaillée par la langue maternelle, émergence du récit oral, parole proverbiale. Le fait d'écrire en français et de publier en France permet à Ben Jelloun – comme d'ailleurs à de nombreux écrivains franco-maghrébins – de dialoguer avec un public assez large et d'exalter, sans trop choquer, à la fois la magie de son origine et le désenchantement du monde moderne, y compris au Maghreb, même si cette partie de l'Afrique vit encore aujourd'hui une situation éditoriale grave. L'extranéité du roman maghrébin de langue française par rapport à son espace culturel "lui permet d'entrer avec celui-ci dans un dialogue qui explique son extraordinaire audience ; dimension essentielle de l'énonciation romanesque, son exil est, en partie, ce qui lui confère son autorité" (Bonn, 1986 : 78-

---

2. Toutefois, la langue arabe – qui n'autorise ni subversion ni transgression – est souvent présente dans son œuvre. Ses textes pullulent de mots, d'expressions, de proverbes, de poèmes, de slogans politiques en langue arabe ; ils renferment aussi des "insertions arabes, des détails biographiques concernant des poètes et des écrivains musulmans : *Risalat al-Ghufran*, Ma'arat al-Nu'man, Al-Hallag, Abd-El-Krim, sourates du *Coran*, Bab El Had, 'minbar', 'Ya Latif', 'khamas', 'bendir', etc." (Amar, 2005 : 27).

79). Malgré de nombreuses critiques affirmant que la littérature marocaine nationale ne peut s'écrire qu'en arabe ("la langue n'étant jamais le simple véhicule d'une pensée mais un système culturel et idéologique" Gontard, 1981 : 139), il faut reconnaître que la langue française est une dimension historique dans le passé et le présent de l'Afrique du Nord. Mais, véhiculant histoire et violence, la littérature marocaine d'expression française – espace d'un langage et langage d'un espace – est impuissante à se situer en dehors d'une tragédie de la différence, de l'entre-deux, de la marge et du devenir. Voici ce qu'écrit Ben Jelloun dans *Les Amandiers sont morts de leurs blessures* : "J'écris pour dire la différence [...]. Je me jette dans le cortège de leur aliénation. Je me précipite sur l'écran de leur solitude [...]. Je dénonce [...]. Par un texte, un poème, je donne un peu de ma différence, et je coupe une tranche de mon insuffisance pour compléter [...] le manque de l'autre" (Ben Jelloun, 1998 : 191-192).

Depuis *L'Aube des dalles* (1966) jusqu'à *Sur ma mère* (2008), ses œuvres, gouvernées par l'insubordination de la mémoire et les caprices de l'imagination, paraissent fortement culpabilisées par l'emploi d'un idiome qui est la marque même de leur altérité et de la distance coupable dans laquelle elle les place pour s'exprimer. Ce sont elles qui, dans leurs formes mêmes, prennent en charge la violence quotidienne à transmettre et à partager. Porteuses d'une idéologie à récuser, elles subvertissent un héritage linguistique en dénonçant le paternalisme colonialiste et les règnes des indépendances tout en s'attaquant aux structures féodales du monde arabo-islamique. En effet, Ben Jelloun, traumatisé par les événements de Casablanca (mars 1985) et fidèle à l'esprit de *Souffles*, ne veut point dénoncer la culture occidentale par pur chauvinisme, mais la culture coloniale et impérialiste. Comme les intellectuels marocains de l'époque, il veut "remettre en cause les sciences humaines coloniales dirigées par les savants coloniaux qui ont sondé le Maghrébin à son insu, analysé et classé sa culture selon des schémas préétablis et à des fins militaires et politiques" (Mouzouni, 1987 : 12). D'autre part, connaissant bien le langage de la psychanalyse et le discours des sciences humaines les plus avancées, le poète-chamelier condamne aussi le culte trop étroit du passé, le fanatisme et sa peur viscérale de l'Occident. En effet, ses textes révèlent toutes les haines et les souffrances, toutes les mémoires en ruines, toutes les fleurs et les oiseaux assassinés. L'écrivain marocain met toujours en scène des sujets tabous et des êtres toujours exclus de la société, souffrant du manque et de l'attente. Venus du Maroc ou d'ailleurs, meurtris dès l'enfance et l'adolescence par une société patriarcale dévote et figée, ils font figure de marginaux maudits : Moha le fou sage, Harrouda, mythique et réelle, les filles de Tanger et de Tétouan qui se consomment dans l'oubli, les immigrés reclus, les Italiens du Sud détruits par la mafia, l'enfant de sable à la recherche de la nuit sacrée, Malika et les fellahs de *La Fiancée de l'eau*, Zina, conçue la nuit de l'erreur, la beurette des *Yeux baissés*, dépositaire d'un secret et qui ne se retrouve plus,

Nadia et ses galères, Mourad, l'homme rompu, la Vieille de *L'Auberge des pauvres* et ses Napolitains miséreux, les prisonniers de Tazmamart, les adolescents du *Dernier ami* et de *Partir*, etc. Ben Jelloun, par la sensibilité, l'engagement de son écriture et la réorganisation des espaces, leur redonne la parole en rendant compte du manque à être en même temps que de la quête. Comme l'affirme Ahmed-Zahra dans *L'Enfant de sable* : "Qui suis-je à présent ? [...]. Quel est l'état de ma peau, ma façade et mes apparences ? Trop de solitude et de silence m'ont épuisé [...]. Aujourd'hui, je cherche à me délivrer [...]. De cette couche de brume qui me servait de voile et de couverture ? [...]. Je vais sortir. Il est temps de renaître à nouveau" (Ben Jelloun, 1988 : 111). En effet, il est temps de sortir et de revendiquer une sexualité libre et heureuse dans un pays où il y a un devoir d'hypocrisie. L'émigré de *La Réclusion solitaire*, lui aussi, veut sortir pour vivre : "Sortir de mon corps. J'ai pensé qu'il fallait, de temps en temps, retoucher la vie, caresser les objets et les choses" (Ben Jelloun, 1981 : 125). Il faut voyager, retrouver le Sud, là où règnent la paix et la vie. Écoutons Zahra à la fin de *La Nuit sacrée* :

Je pris l'autocar qui partait vers le Sud [...]. Tôt le matin je vis d'abord une brume légère monter de la terre [...]. Le fond de l'air était blanc et doux. Il y avait comme une innocence dans les choses [...]. Je marchais lentement le long de la plage déserte. J'avançais dans la brume [...]. En regardant en arrière j'avais l'impression d'être cernée par une ceinture de brume, enveloppée d'un voile blanc qui me séparait du reste du monde. J'étais seule, cloîtrée dans cette solitude heureuse qui précède un grand événement [...]. Je sentis un petit vent frais venir de loin et me pousser. Je me laissai porter comme une feuille qui s'envole légèrement. Tout d'un coup, une lumière forte, presque insoutenable, descendit du ciel [...]. J'étais comme nue (Ben Jelloun, 2001 : 187-188).

Partir, ou se noyer comme Mourad dans l'anonymat de la foule :

Il suffit d'aller au Caire ou à Calcutta et de se fondre dans la foule. Là-bas, je serais un étranger perdu, un homme parmi les millions d'hommes, un être sans importance. Je pourrais me perdre, la machine à écrire sous le bras. [...]. J'aimerais redevenir cet enfant sur la terrasse, se retirant dans son univers où il n'est poursuivi par personne [...]. Comme les mystiques soufis, je me sens "renoncé". Je vole. Je disparaîs. Je ne suis plus de ce monde brutal et médiocre. Je suis au-dessus. Mes pieds ne touchent plus la terre et ma tête est déjà dans les nuages. Quant à mon corps, il est emporté par le vent, entouré de mots et de syllabes ((Ben Jelloun, 1994 : 185, 199, 219).

Dans *La Nuit de l'erreur*, Salim, ayant subi Zina, veut lui aussi fuir de Tanger :

Partir, ne plus se retourner, aller loin, brûler ses souvenirs, en tout cas ceux liés à Tanger et à sa jeunesse. Mais on ne se débarrasse pas aussi facilement de cette ville [...]. Il a envie que Tanger le suive : il mettrait le sable dans des containers, les cèdres de la Vieille Montagne dans de grands paquebots, le vent dans des sacs en plastique, l'hôtel Continental dans une carte postale des années cinquante, l'hôtel de France dans une toile de Matisse, l'hôtel El Minzah dans un roman américain ou une nouvelle de Tennessee Williams, le Petit Socco et le Grand Socco à dos d'âne, la Casbah dans une valise Vuitton [...], les cinémas Alcázar et Capitole partiraient sur des barques de pêcheurs avec leurs fauteuils en bois et leurs vieux

projecteurs [...] ce serait la nuit de préférence, le théâtre Cervantès serait démonté pierre par pierre et reconstruit à Alcála de Henares ou à l'université de Salamanque [...]. Partir avec tout cela [...] et oublier d'où l'on vient [...]. Si Salim arrive à s'en sortir, s'il parvient à s'envoler pour le bout du monde, s'il réussit à faire le seul voyage qui vaille tout en restant là à regarder l'horizon, il aura traversé la longue nuit de ses défaites (Ben Jelloun, 1998 : 306-308).

Partir ou mourir pour renaître. La Vieille de *L'Auberge des Pauvres* allait mourir

comme si elle entrait dans un grand rêve par une porte dérobée, comme par effraction, comme si la partie était finie et qu'il fallait s'en aller sur la pointe des pieds, sans déranger la vie qui continuait [...]. Nous attendions les derniers signes de celle qui était pour nous [...], une lumière [...]. Les funérailles furent grandioses [...]. Un effluve de parfum du paradis nous submergea (Ben Jelloun, 1999 : 257-263).

Partir, changer de mémoire tel Ala, l'enfant du conte *L'Enfant trahi* : "J'irai dans les rues à la recherche d'une autre mémoire, peut-être que je serai adopté par un homme de paix, quelqu'un qui a perdu son enfance et qui la recherche" (Ben Jelloun, 2003 : 251-252).

L'écrivain maghrébin tel Ben Jelloun doit préparer les esprits à la liberté par un discours de rupture et de synthèse à la fois. Pour cela, il doit posséder un langage de rupture. Il faut cesser de se poser en victime ou en négateur de l'Occident ; il faut participer, avec lui à la reconstruction du monde. On ne pourra entrer dans l'ère nouvelle qu'en acceptant de jouer le jeu du dialogue avec l'autre, qu'en respectant pour être respecté. En effet, les thèmes abordés dans les livres de Ben Jelloun tournent souvent autour de la notion de justice. C'est sur la question de l'émergence et de la reconnaissance de l'individu qu'il écrit, car selon lui, il n'y a pas de culture, pas de liberté sans que l'individu soit reconnu.

L'auteur des *Amandiers sont morts de leurs blessures* est arrivé à la poésie par l'urgence de dénoncer l'injustice, l'exploitation et l'humiliation. L'indépendance du Maroc n'a fait qu'asseoir un système antérieur : "le pouvoir patriarcal a été maintenu, la bourgeoisie a développé toutes les formes de capitalisme" (Gaudin, 1998 : 40) ; "elle a nationalisé le profit et recouvert le zinc des baraques de couleurs nationales" (Ben Jelloun, 1997 : 29). La rupture est là : rompre la litanie des silences, dire en poésie la volonté et le désir d'un monde plus humain. Tous les personnages benjellouniens sont représentatifs de la démarche de leur créateur : rebelles, ils sont souvent habités par une volonté farouche de dénoncer la folie du monde et de rétablir la justice. Harrouda, Moha, Yamna, Ahmed-Zahra, Nadia, Ali, Malika, Azel, Kenza témoignent sur les blessures et les scléroses du peuple marocain ; certes, ils sont des marginaux mais ils expriment avec force la passion de la vérité et de la dignité face à la corruption qui permet de survivre. Sincèrement engagé, Ben Jelloun dénonce sans complaisance tout ce qui touche aux droits ou à la dignité de l'homme : entre histoires et fictions, il pose donc "le problème de l'égarement et du déracinement, de la position de l'individu face à l'hégémonie du groupe" (Urbani, 2004 :

91). Dans *La Réclusion solitaire*, où la récitation monologuée, remplie d'émotion et de désarroi, est sans cesse traversée par des murmures divers, l'auteur pose le problème du déracinement, de la solitude, du silence, celui de la position de l'individu face à l'hégémonie du groupe : "J'ai la vie d'un arbre arraché à ses racines / [...] / Ma chambre est une malle où je dépose ma solitude / J'ai dans les yeux un rêve éteint : un olivier qui attend le vent et le jour" (Ben Jelloun, 1981 : 11-13). Ce texte émouvant signale aussi la réclusion solitaire de l'écrivain francophone : en effet, son territoire (comme celui du narrateur), est celui de la blessure. Il vit expatrié – mais non séparé – pour mieux écouter ce que dit son peuple et pour mieux transmettre les bribes de son imaginaire : "Nous sommes venus pour gagner notre vie, pour sauvegarder notre mort, gagner le futur de nos enfants, l'avenir de nos ans déjà fatigués, gagner une postérité [...]. Dure la fêlure [...]. Dure l'exclusion. Rare la parole. Rare la main tendue" (*ibid.* : 48, 50). Rare le dialogue. Toujours présente l'indifférence, la haine, l'exploitation et la persécution, toujours présent le désespoir dans toute sa dimension historique et poétique. Le lecteur retrouve les mêmes thèmes dans *La Plus haute des solitudes* : cette solitude, c'est celle qu'éprouvent les travailleurs immigrés nord-africains, démunis et niés, devenus sexuellement impuissants. Pour eux, l'impuissance sexuelle est donc vécue comme perte de tous les pouvoirs. Or, le pouvoir et l'autorité du mâle ne peuvent s'exprimer dans le pays d'accueil où le travailleur immigré cesse d'être un individu pour n'être plus qu'un objet économique interchangeable. Ce n'est peut-être pas tant la solitude physique mais l'humiliation en tant qu'homme qui prive le Maghrébin de sa virilité en portant sa frustration à un point de non-retour. Ben Jelloun dit aussi le drame des Palestiniens, privés de leur terre et voués au désespoir, dans *La Réclusion solitaire*, dans certains poèmes des *Amandiers sont morts de leurs blessures* et de *La Remontée des cendres*. Ceux-ci – qui rompent avec les formes antérieures – ont un double intérêt : politique d'abord puisque c'est la lutte palestinienne et le désespoir d'un peuple qui sont célébrés, poétique ensuite car Ben Jelloun renoue avec la tradition orale des lamentations funèbres. Le ton est violent, éclaté, au niveau du style comme du contenu. Le seul lien entre le désert devenu vert et la cité métallique est le chameau dont la trace s'égaré dans les sentiers de la terre orpheline. La gazelle recluse symbolise la Palestine et un peuple coupé de sa terre : "J'ai rencontré Gazelle sur le sable [...]. Ses yeux d'abord. Son pays ensuite [...]. J'y ai lu une mémoire qui a ses syllabes plantées ailleurs, dans une terre meurtrie, dans des camps sous des tentes. Les yeux de Gazelle sont l'étendue de cette mémoire" (Ben Jelloun, 1981 : 127). Mais au-delà du mutisme et de la cécité d'un peuple frappé de différence et d'inexistence, il y a la fertilité d'une race fière ; au-delà du désespoir, il y a l'espoir. Poète-chamelier, Ben Jelloun ne se perd pas dans l'utopie : comme le chameau, il parle, il souffre, il se plaint et son discours, teinté d'espérance, est menacé de mort (cf. Ben Jelloun, 1998 : 264).

Dans cette peinture poignante d'une société défigurée par le destin qu'est *Harrouda*,



Ben Jelloun souscrit lucidement à l'irréalisme de l'écriture pour créer un récit-voyage fantastique, empruntant au sexe et à l'érotisme une autre dimension de type profanatoire. *Harrouda* : un roman-poème subversif qui déchire et déchiffre le texte multiple, offert par la topographie même de la ville de Fès (emblème de la tradition mais emprisonnée dans les dédales de sa médina) et de Tanger (ville de la trahison). Harrouda : une Marocaine rebelle à la servitude du corps, double et antidote de la mère ; un mythe, une sirène, dévoratrice et fécondante, chantant Fès et errant dans les rues tangéroises ; une putain sage et folle qui représente la transgression, ou, tout simplement, une Voix qui témoigne et qui juge. Le premier roman de Ben Jelloun est, en définitive, l'expression de toutes les mutilations et les déchirures de l'être : celles de la mère du narrateur, celles des filles de Tanger et de Tétouan, la circoncision, les douleurs des vieillards et des enfants, la religion, le colonialisme, la violence des pères et celle du fqih, la fuite de Moulay Idriss, la trahison de Fès et de Tanger. Le mythe d'Harrouda dénonce et renvoie aux mythes et aux légendes qui composent l'Histoire du Maroc et de la Méditerranée : la guerre sanglante du Rif, la figure courageuse d'Abd-el-Krim, celle de Tarik sur son rocher, Hercule maudit, Ferdinand 1<sup>er</sup> du Portugal, circoncis et sodomisé, Charles II d'Angleterre, clochard syphilitique, etc. Ben Jelloun oppose le monde des conteurs marocains au discours insolent des Européens à la recherche du pouvoir et du plaisir (sexe, drogue, alcool) : Tanger, ouverte par les Phéniciens avant Carthage, n'est plus la pittoresque cité rifaine des artistes (Delacroix, Matisse, Kerouac, Bowles, Morand et Genêt) : donnée, démantelée, elle est désormais cet espace où on espère perdre sa culpabilité, où les porteurs de signes étrangers s'affrontent : "chacun sa couleur, son parfum, son voile avec une intention commune : sonder notre durée et s'approprier notre désir ; pour cela, ils tiennent à sauvegarder notre folklorité dans un espace d'exotisme préfabriqué" (Ben Jelloun, 1988 : 140-141). Dans cette cité qui s'oppose à l'hypocrisie du discours et de la morale sociale (cf. Caraës, Fernandez, 2002 : 27-28), dans cette Smyrne d'Afrique règnent l'indigence, le fric, le plaisir, l'alcool, le kif, la musique, la séduction, la prostitution et la sodomie. Élaborant une poétique de la discontinuité soutenue par de nombreux blancs, des citations et des parenthèses, Ben Jelloun se livre – par le biais de collages, de voies/voix narratives diverses, de l'alternance prose-poésie – "à une opération systématique de destruction des symboles valorisés par les idéologues et les mythologies du contexte social et historique maghrébin" (Ben Taleb, 1993 : 59).

*Moha le fou Moha le sage* est placé sous le signe du manque et de la rupture. Bien que mort, Moha prend la parole et devient ainsi "l'espace où vont converger et s'entendre d'autres voix venues d'un autre âge et d'un autre lieu" (Amar, 2005 : 9). Sorte de Jh'a jouant les naïfs, il est un homme amant de la vérité, disponible dans le temps et l'espace. Exclu, marginalisé, il est apte à comprendre les situations et les êtres qui sont dans le même cas que lui. Il relève d'une stratégie discursive qui lui permet

de franchir les frontières du silence et de l'interdit. Chargé de voix multiples, Moha clame donc sa vérité sur les places publiques, comme la place Jmaa-el-Fna, lieu du libre-échange ; avec des mots qui sont son pouvoir, il dénonce les discours officiels, les escroqueries, les esclavages, les oppresseurs. Rusé, il sait percevoir tous les désirs refoulés, les cris étouffés de milliers d'êtres réduits à rien. Moha est donc l'être, comme Harrouda et Ben Jelloun, qui empêche de tourner en rond. Sa parole prophétique se fait toujours entendre aux oreilles des puissants qui ne peuvent la domestiquer. Arrêté, tué, enterré, ce marabout, ce héraut de l'éternel, ne cesse de parler et sa parole ne peut tarir car elle est la tradition maghrébine et la vérité qui résistent : "Je vois [...] une terre qui a respiré la mort et expulsé le jour [...]. Je parle d'un pays où il y a des failles. Je chante un peuple pour le moment absent [...] qui connaît la patience et la fureur [...]. Je vadrouille dans la jungle des mots et des pierres" (Ben Jelloun, 2001 : 49-50).

Dans *L'Ange aveugle*, recueil de nouvelles italiennes, le lecteur retrouve Moha dans le personnage de Pietro le fou. Né à Caltagirone, ville de la céramique et de la Démocratie Chrétienne, il porte en lui des voix, des cris, des paroles qu'il répète continuellement. *Vox populi*, il dénonce, avec rage et douleur, la lâcheté de l'État, toujours absent, celle des officiels et des puissants, les vices de la politique, cet "art de paraître sincère tout en étant inhumain" (Ben Jelloun, 1995 : 100). Avec sa parole fabulatrice, Pietro raconte l'Italie et ses pays du Sud dans les marchés publics, l'amour et la mort, et énonce des vérités profondes. En habit de laine à la manière des Soufis, le crâne rasé et la barbe longue comme Moha, il visite les lieux de toutes les transgressions et de toutes les possibilités. Libre, il va de Marrakech à Asilah, de Tanger à Tlemcen, traversant plaines et montagnes – espaces ignorant le temps linéaire humain et connaissant tout au plus le temps cyclique naturel – pour dire les blessures de son pays, celles provoquées par l'absence de l'État et la présence de la mafia. Son discours s'adresse notamment aux Italiens du Sud et aux immigrés maghrébins dévastés par le destin :

Je suis Pietro, l'homme qui bégaie [...]. L'homme de parole même si elle vous parvient par bribes et dans le désordre [...]. Elle poursuit ceux qui vivent de mensonge [...]. Ma mémoire [...] a appris à fouiller et à rendre présent l'absent [...]. La pierre parle [...] : le maire de Palerme a été démissionné par la D.C [...]. Rocco est mort sur la route de Marina di Gioisa. Don Bianco a quitté l'Eglise [...] : il est parti parce qu'il a vu et entendu ce que l'âme d'un chrétien ne peut tolérer. À Naples [...], un tronçon de la via Vicolo dei Tarallari a été recouvert par de la moquette et un gazon synthétique pour qu'un seigneur de la contrebande puisse accéder à sa demeure dans le confort [...]. Vous vous souvenez de ce prêtre qui s'est cru important et indispensable au point de faire installer, pour faciliter l'accès à la maison, un feu rouge sur la Superstrada Jonica ? [...]. Un prêtre humilié s'est inscrit au P.C. Il a été menacé par le prêtre du feu rouge d'être écrasé comme une fourmi parce qu'il proteste tout le temps et dénonce ceux qui, à l'intérieur de l'Eglise, collaborent avec l'ennemi (*ibid.* : 100-102).

Comme Pietro, Ben Jelloun aime le Mezzogiorno, découvert en 1989 en compagnie

de son ami Egi Volterrani. Pour lui, cette région d'Italie (Naples, Pompei, Marina di Gioia, les villages de l'Aspromonte, Mazarra del Vallo, Palerme, Catane, etc.) n'est qu'une immense blessure qui ne cesse de s'élargir avec ses éternelles tragédies :

O mes frères ! [...]. Ma parole va et vient ballottée par le vent mauvais de l'Aspromonte, là où les grottes sont devenues des lieux de séquestration, là où les arbres sont majestueux et indifférents à la démente des hommes, là où les vaches sont intouchables, sacrées comme en Inde ; elles sont sacrées [...] parce qu'elles appartiennent à des hommes puissants [...]. Si la vérité bégaie par ma bouche, sachez la recevoir et la récupérer, collez-en les morceaux et allez voir comment le silence fait la loi, comment la vie d'un homme a si peu d'importance [...]. Moi, je raconte sans arrêt pour que la vérité surgisse. Je parle et mes paroles me suivent comme la rumeur [...] comme le souvenir d'un printemps sans *vendetta*, comme une prière qui atteint le ciel (*ibid.* : 103-104).

Pietro disparaît après avoir été capturé et condamné pour avoir osé raconter des anecdotes sur la mafia. Il rejoint le Maroc, Marrakech plus précisément ; heureux, il redouble de verve, dénonce et tempère. De nouveau, il condamne l'État italien, l'argent, le conformisme, le tourisme. Son seul désir : "accéder à la dignité et au sens, se délivrer de son être avili, dépasser la rupture et reconstituer l'Histoire" (Kamal-Trense, 1998 : 150), restituer une certaine vision du monde. Sa parole qui vient du cœur, pleine de vérité et de dignité, va s'interrompre sur le chemin du grand Sud : celui de l'arabité et de la bédouinité, celui du silence et de la lumière.

*La Prière de l'absent*, roman du manque, de la nostalgie permanente, de l'enchevêtrement et du discontinu, est destiné à l'âme d'un corps anonyme, disparu et perdu ; cette prière est dite en direction de La Mecque pour le repos d'une identité dont aucun cimetière ne témoigne, "enseveli(e) dans une terre lointaine, enveloppé(e) par la solitude des sables ou par les vagues d'une mer houleuse" (Ben Jelloun, 2001 : 234). Un enfant muet (apparaissant dans Bab-Ftouh de Fès) et trois vagabonds (Sindibad, Bobby et Yamna) vont traverser tout le Maroc pour tenter de retrouver un récit secret dont ils ne possèdent que des pages blanches. Ils descendent vers le Sud, illuminé par la mémoire glorieuse et la permanence du Cheikh Ma-El-Aïnin, héros de la résistance marocaine et marabout de leur mémoire, pour régénérer une identité disparue. Écoutons Yamna :

Mon enfant [...], je t'ai extirpé à la terre molle de Fès pour que tu sois mêlé à d'autres visages de la folie et de la douleur. J'avais conseillé de laisser la porte ouverte au doute et à l'erreur pour que la vérité puisse aussi entrer [...]. Tu es ce rêve et cette citadelle [...]. Intouchable, insaisissable, pierre taillée de mes mains et forme prise à mon souffle [...]. Attends-toi à voir l'univers se plier à la volonté des forêts qui avancent, à voir les sables se retourner dans le vertige des mots et des images, à voir le jour se prolonger dans l'éternité et la béatitude [...]. Tu verras dans la nuit engendrée par le miroir de l'enfance ton visage faisant don des yeux et du poème. Tu seras fidèle à l'orgueil des ancêtres et au tumulte intérieur. Mourir de cet orgueil, de ce tumulte et de ces mains, c'est une chose que tes ancêtres savaient très bien faire [...]. Tu as devant toi l'étendue plate du silence. C'est l'unique miroir que je te laisse (*ibid.* : 211-234).

Parallèlement aux récits des personnages, apparaît celui de Ma-El-Aïnin qui, relevant à la fois de l'Histoire, de la légende et du mythe, contraste avec l'imaginaire et le fantastique de l'intrigue principale : le passé, sorte de mémoire affective, se mêle au présent et la signification du présent est reliée au passé des aïeux. Les époques, comme les récits, interfèrent, les personnages se désintègrent lentement...

*L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* – romans de la dissolution du lien social et de la perte de la conscience individuelle et collective – marquent un tournant dans l'œuvre de Ben Jelloun. En effet, ces deux métafictions révèlent nombre de traits postmodernes "en relation avec un massif retour du sujet, la pratique de l'auto-référence et la mise en œuvre de dispositifs hétérogènes de métissage et d'hybridation" (Bonn, Garnier, Lecarme, 1997 : 226). En effet, à partir de *L'Enfant de sable*, le romancier fassi inaugure un dispositif complexe dans lequel le conteur populaire devient la figure majeure de l'instance narrative :

Soyez patients ; creusez avec moi le tunnel de la question et sachez attendre [...]. Sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire [...]. Vous ne savez pas où je vous emmène [...]. Vous avez choisi de m'écouter, alors suivez-moi jusqu'au bout, le bout de quoi ? Les rues circulaires n'ont pas de bout ! (Ben Jelloun, 2003 : 13, 15, 21).

Le discours sur le récit – progressant, régressant ou tournant en rond – se trouve, dès lors, pris en charge par les dires de conteurs et d'auditeurs qui haranguent leur halqa et par une constante mise en reflet de l'écriture. En effet, sur la place publique, leur parole "est rapportée et non pas tout simplement dite car le conte est une citation d'un autre conte, une mise entre guillemets, un système inter-référentiel" (Amar, 2005 : 42). Le caractère labyrinthique de *L'Enfant de sable* et de *La Nuit sacrée* traduit l'indicible et le trouble du corps, corps bilingue "dont l'étrangeté à soi se trouve métaphorisée par l'ambivalence sexuelle d'Ahmed-Zahra" (Bonn, Garnier, Lecarme, 1997 : 227). En recourant à la forme du conte lu et relu, en quête d'un devenir et d'un dénouement<sup>3</sup>, ces deux textes posent le problème de l'identité aléatoire de la femme : la huitième fille de Hadj Ahmed, riche bourgeois tangérois, est déclarée officiellement, garçon. Comment vivre cette identité impossible ? Comment conquérir une véritable identité ? En souffrant, en écrivant, en errant. Les deux récits fonctionnent comme une quête de l'être et prennent la forme d'un itinéraire. En effet, Ahmed/Zahra, "corps trahi, réduit à une demeure vide, sans âme" (Ben Jelloun, 2003 : 99), écrit son journal intime : "je fus une erreur et n'ai connu de ma vie que les masques et les mensonges" (Ben Jelloun, 2003 : 107). Sur la place de Marrakech, face à un public ne sachant ni lire ni écrire,

---

3. L'écriture de *L'Enfant de sable* et de *La Nuit sacrée* recouvre tous les aspects d'un discours littéraire en formation. Ben Jelloun utilise "le profond écart qui se crée entre contenu et forme, entre texte et contexte en tant que stratégie première" (Amar, 2005 : 2-3).

son récit s'installe et s'étale librement. Son père, au moment de mourir, le/la libère la Nuit du Destin en le/la nommant Zahra, "fleur des fleurs". Déroulant son linceul de silence, elle renaît en s'enfuyant dans le Sud. Là, elle connaît les pires des souffrances (notamment l'excision), avant de se débarrasser de tous les liens terrestres (famille, amis, cavalier bleu, enfants, inconnu violeur, gardienne du hammam, pèlerins, etc.), avant de rejoindre le Consul aveugle – rencontré et aimé secrètement – et de s'épanouir dans un marabout au milieu des sables, espace illimité de l'écriture. Dans un monde réel merveilleux – où ciel, mer et désert mystique, passé, présent et avenir, parole et silence se confondent – Ahmed, devenu Zahra, Sainte des Sables, retrouve la Vie, l'Amour et surtout son Identité :

Amis du Bien ! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité [...]. Je suis arrivée au moment où le conteur chargé de la dire est tombé dans une de ces trappes [...]. Je ne savais pas qu'une mémoire remplie de silences et de regards arrêtés pouvait devenir un sac de sable rendant la marche difficile [...]. La place est toujours ronde [...]; L'histoire de ma vie est inscrite là : chaque ride est un siècle, une route par une nuit d'hiver, une source d'eau claire un matin de brume, une rencontre dans la forêt, une rupture, un cimetière, un soleil incendiaire (Ben Jelloun, 2001 : 20-21).

Les conteurs réapparaissent dans *La Nuit de l'erreur* : Dahmane et Jamila sillonnent le Maroc dans une camionnette pourvue d'un micro pour conter l'histoire de Zina, née d'un viol perpétré par quatre hommes la Nuit de l'Erreur. Leur récit s'élabore entre deux modèles qui gèrent la réflexivité de l'écriture, à savoir d'une part "l'hypertexte des *Mille et une Nuits*" et d'autre part "l'hypotexte de Salman Rushdie *Haroun ou la mer des histoires* qui désigne la menace mortelle à laquelle s'expose le romancier face au pouvoir aveugle et répressif" (Bonn, Garnier, Lecarme, 1997 : 227).

Avec *L'Auberge des pauvres*, Ben Jelloun tire à bout portant sur la haine raciale, la médiocrité conjugale et le marasme marocain. Ce roman, baroque et élégiaque, publié en 1999, est différent des précédents. L'auteur a changé de pays et de style : plus de conteur sur la place publique mais un narrateur omniscient, un écrivain marocain marrakchi qui, arrivé à Naples, raconte sa vie conjugale et ses rêves. Et sa rencontre avec la *Vieille*, personnage dantesque, qui hante les ruines de la célèbre auberge des pauvres (construite par Charles III pour servir d'asile à tous les pauvres du royaume). Excessive en tout, comme Naples, cette femme, elle aussi, va dialoguer avec un homme qui règle ses contrariétés par l'écriture. Les mots peuvent toujours faire bouger les choses ! À côté d'elle, l'écrivain Gino et sa passion pour Ide, Pipo le monstrueux et odieux mafioso antisémite qui pousse la perversion jusqu'à humilier sexuellement une juive qu'il a épousée pour assouvir sa haine. À la fin du roman, le narrateur est devenu un homme libre et vivant, débarrassé de sa femme, de son métier de petit fonctionnaire, et qui a suffisamment vécu pour devenir un véritable écrivain. Avec *L'Auberge des pauvres*, Ben

Jelloun agit sur la situation sociale au Maroc et sur les relations humaines pour tenter de les pacifier. En effet, il dit pis que pendre du Royaume Chérifien, de l'ennui marrakchi, des mendiants, de la corruption, etc.

Les fellahs marocains de *La Fiancée de l'eau*, comme les petites gens de Naples, de Calabre et de Sicile, sont eux aussi exploités. Malika, la fiancée de l'eau, qui habite dans un petit village du Haut-Atlas, est vendue au corrompu Abbas :

Mes rêves tombent et s'évanouissent dans les ténèbres [...]. Je ne suis qu'une captive perdue dans la forêt des hommes [...]. Je ne suis qu'une branche d'un arbre inconsistant, frêle. On me vend et on m'achète. Est-ce la terre qu'il faut sauver ou est-ce moi qui ai besoin d'être sauvée ? (Ben Jelloun, 1984 : 32-34).

L'eau, source de vie, de purification et de régénération, est détournée par Abbas et assèche les parcelles des terres des paysans : une terre sans eau, "c'est un cœur qui saigne [...]. Une terre assoiffée est un corps meurtri [...]. Le ruisseau est détourné de son cours. Détourné pour nous affamer" (*ibid.* : 40). Au moment où le village se meurt, des voix dénoncent l'ordre établi, la tradition et la religion, représentés par le riche propriétaire, son fils et le fqih ; Harrouda hurle :

Malika [...]. Viens redonner l'eau au ruisseau, viens verser l'eau sur cette terre blessée, viens irriguer les champs et déjouer les complots [...]. Avec toi nous redonnerons l'eau à la terre et la beauté à l'amour [...]. Nous creuserons d'autres lits au ruisseau, nous creuserons une fosse aux ventres nourris par le vol et le crime. Hier, c'étaient les colons français qui marchaient sur notre dos. Ils avaient des fouets, une peau blanchâtre et un immense appétit [...]. Nous avons cru les avoir chassés. Mais voilà qu'ils sont revenus en djellaba et burnous. Ils ont à présent la peau brune, le Coran sous le bras et toujours le même appétit (*ibid.* : 33-34, 41-42).

Comme Harrouda, Malika, Madjoub et les fellahs ont compris que l'Islam ne peut ni les aider ni les sauver ; fatalistes, ils sont persuadés que Dieu les a abandonnés et qu'il s'est rangé du côté des plus forts. Certes, la fiancée de l'eau meurt, tuée par les hommes d'Abbas, mais son sang se mêle au minéral et à l'eau libérée par les paysans. Vêtue de blanc, elle va à la rencontre de quelque chose d'inaccessible ; elle est l'eau qui console, celle qui reflète le ciel et les grands feux célestes, et qui se fond dans les entrailles de la terre pour rejaillir en une multitude de sources. Le rocher coule à nouveau et le désert fleurit.

Avec *Cette aveuglante absence de lumière* (2000), Ben Jelloun donne une interprétation littéraire de l'horreur et de l'oubli où furent tenus dix-huit années durant les prisonniers du bagne de Tazmamart, entre Rachidia et Rich, au sud-est du Maroc. Jugés et incarcérés après l'attentat du palais de Skhirat contre le roi Hassan II, en juillet 1971, les prisonniers furent littéralement ensevelis dans des cachots-tombeaux. Sur cette tragédie emblématique, le romancier de Fès fait œuvre d'écrivain, et livre un texte intense et nu sur la résistance par une sorte de spiritualité où la poésie et

l'imaginaire se conjuguent pour évoquer l'indicible : "Que faire de la raison, là où nous avons été enterrés, en nous laissant un trou [...], pour vivre assez de temps, assez de nuits pour expier la faute [...]. La nuit n'était plus la nuit, puisqu'elle n'avait plus de jour, plus d'étoiles, plus de lune, plus de ciel" (Ben Jelloun, 2002 : 9-12). Cet enfer à Tazmamart, celle longue et aveuglante absence de lumière, a duré, malgré les pressions internationales, jusqu'au mois d'octobre 1991, qui a vu la libération des derniers survivants. Parmi les prisonniers, il y a Aziz Binedine, le narrateur, qui a participé à l'attentat mais qui n'a pas tiré. Rescapé, il confie lui-même à Tahar Ben Jelloun qu'il ne sait plus pourquoi il a obéi et trahi. Dans ce récit bouleversant, l'écrivain marocain choisit à nouveau l'imaginaire en réponse à la barbarie. L'écriture comme ultime liberté.

*Le Dernier ami* (2004), est un portrait cruel du Maroc – celui des années de plomb (1960-1990) sous le règne du Sultan alaouite Hassan II<sup>4</sup> – et des années de répression et des désillusions qui s'ensuivirent. Au-delà de ce paysage humain et politique, ce roman pudique et déchirant – où le sentiment exclut la sentimentalité – laisse entrevoir une société complexe et contradictoire, archaïque et moderne. Écrit dans une langue sans emphase, ce texte raconte les sentiments telle l'amitié qui unissait les deux protagonistes tangérois, Mamed et Ali. Une amitié, tissée de malentendus et de jalousie, qui "vous attache contre un eucalyptus avec de vieilles cordes", qui poursuit "comme une persécution", qui "obsède comme une passion à jamais inachevée [...]". C'est comme une rencontre ambiguë [...], un aveu qui porte en son flanc l'instinct de trahison" (Ben Jelloun, 2004 : 49).

En plein débat en Europe sur l'intégration des immigrés, Ben Jelloun décrit dans *Partir* (ancré dans les années 90) les causes de l'émigration : le chômage, la misère, la corruption, la prostitution. Ce roman est une mosaïque désespérée d'individus qui ne veulent plus vivre à Tanger, malgré leur aspiration à se poser comme êtres-là dans un lieu senti et partagé. C'est donc bien d'un espace-vie que se trouvent alors disjointes des ombres tels Azel, Kenza, etc., d'un lieu fait de bruits et de fureurs, de fascination et de répulsion. Aggravant son inaccessibilité, Tanger emprunte son opacité à une anarchie, à une véritable mascarade qui révèle plus qu'elle ne dissimule. L'histoire de Miguel l'homosexuel et d'Az-El-Arab (qui accepte de devenir son amant – tout en étant amoureux de la belle Siham – pour avoir un visa et s'installer à Barcelone), Ben Jelloun la restitue dans toute sa complexité. L'obsession d'Azel : partir, quitter le Maroc qui refuse ses enfants, "tourner le dos à un si beau pays [...] pour sauver sa peau même en risquant de la perdre" (Ben Jelloun, 2006 : 23). Partir, malgré les dangers des traversées

---

4. Quelques événements durant les années de plomb : disparition de Ben Barka (29 octobre 1965), soulèvements populaires de Casablanca (23 mars 1965) suivis d'une sanglante répression, constitution du Front révolutionnaire, grèves et manifestations d'étudiants, arrestations, procès, coup d'État de Skirat (10 juillet 1971), attentat contre l'avion royal (16 août 1972), premier procès contre les frontistes (1973), grèves étudiantes, répression contre l'UNEM et l'UNFP, rafles, procès à Kénitra jusqu'en 1977.

clandestines, vers l'Espagne, Eldorado situé à quatorze kilomètres, et que le jeune homme voit briller à travers les fumées du Café Hafa qui se transforme en observatoire des rêves : "Azél ne dit pas un mot sur son projet ni sur son rêve [...]. L'idée de prendre le large, d'enfourcher un cheval peint en vert et d'enjamber la mer du détroit, visible le jour seulement [...], ne le quitte plus" (*ibid.* : 11-14). Tanger n'est plus un musée des riches heures mais est devenue une galerie des horreurs. C'est sa beauté qui en définitive sort le jeune de l'impasse : en effet, c'est pour ses beaux yeux et par amour que Miguel accepte de lui ouvrir les portes de l'Espagne, et même de faire venir sa sœur KENZA à Barcelone pour l'épouser et lui obtenir la nationalité espagnole. *Partir* expose donc le dilemme de la jeunesse marocaine : rester, c'est mourir, partir, c'est franchir les colonnes d'Héraklès bornant le monde à Gibraltar, appelant ainsi « tous les hommes à tous les désirs de franchissement et de dépassement, à tous les rêves d'ailleurs » (Vion-Dury, 2001 : 328) ; partir c'est mourir un peu dans un lieu forcément meilleur. Azél et les autres, reviennent-ils vraiment à Tanger ? L'atmosphère surréaliste du dernier chapitre le laisse supposer. Pourtant Azél – qui naviguait entre les milieux intégristes décidés à mettre le feu à l'Occident et les services de police de la lutte antiterroriste – a été trouvé par terre, "la gorge tranchée, la tête dans une flaque de sang ; comme un mouton de l'Aïd-El-Kébir, les Frères l'avaient égorgé" (Ben Jelloun, 2006 : 248) ; quant aux autres personnages, ils marchent, "le vent du retour les porte [...]. Ils croient que le destin est là, dans cette marche, les tirant vers la terre des origines, les ramenant vers le pays des racines". Le destin s'est présenté à eux comme "un temps hors du temps, une ascension, un rêve scintillant, brûlant les étapes et dépassant l'horizon [...]. Ils ont tout laissé derrière eux, sans rien regretter, ont déjà oublié pourquoi ils avaient émigré" (*ibid.* : 255-256). C'est à Tanger qu'ils reviennent à la vie, après être passé par "la mort et séjourné dans un ailleurs", après être passé par "le chaos, le primordial, le préformel et l'orgie du déluge" (Vion-Dury, 2001 : 324). Le bateau est prêt tout comme les passagers de la dernière chance. Et si ce bateau n'était qu'une fiction ? S'il n'était qu'un roman "en forme de bouteille jetée à la mer par tant de mères éplorées et fatiguées d'attendre" (Ben Jelloun, 2006 : 257). Ou le rêve d'un écrivain marocain, radical et courageux, qui dit et inscrit les déchirures de la jeunesse tangéroise et de l'ensemble du Royaume Chérifien possédés d'un désir déraisonné, inventant un retour fleuri et magique, grâce à l'écriture. En effet, dans *Partir*, Ben Jelloun – comme les protagonistes qui retournent pour renaître – s'affronte à son pays, au monde arabe, aujourd'hui en difficulté.

Entre indétermination, hybridité et polymorphie, l'œuvre de Tahar Ben Jelloun – marquée par le souci de construire une esthétique ouverte tant sur le patrimoine national que sur la modernité littéraire – brise les barrières et les frontières. Ce qu'elle dit n'appartient pas à l'artifice du langage qui feint d'être vrai. Favorisant



souvent l'analyse et l'affabulation aux dépens de la description et de la juxtaposition de détails pittoresques, elle apporte une voix de plus à une talentueuse génération d'écrivains, se donnant pour tâche de mettre à jour – dans une parole divisée et égarée – l'ambiguïté déchirante des rapports entre le Maghreb et l'Occident. Celle du Maroc notamment, espace bilingue visible et lisible" qui conserve des coutumes ancestrales tout en intégrant le modernisme de l'Europe, une modernité qui n'est pas forcément génératrice de progrès" (Kohn-Pireaux, 2000 : 21). Venue donc d'un autre espace, l'œuvre benjellounienne, fictionnelle ou non, "dévédé(e) comme un écheveau de signes" (Madelain, 1983 : 177), se veut vérité, voix/voie qui exprime et s'exprime, discours métaphorique de la déchirure, alliance douloureuse et vibrante de poésie et de violence inscrite dans le vécu. En effet, Ben Jelloun, chantre d'un Maroc de contes et de légendes – qui croit encore aux mots et à la littérature – critique sévèrement son pays, désormais sans qualités, mais aussi d'autres pays arabes et occidentaux. Marqué par ses pulsions, son idéologie et sa double culture, embusqué dans la peau de ses personnages ambigus, il règle ses conflits intimes et ses folies ; il dit librement les contradictions et les excès entre lesquels se cherchent le Maroc et le Maghreb, non plus espaces purement géographiques mais pivots d'une rêverie profonde et d'une interrogation existentielle. L'écrivain de Fès écrit pour agir, pour faire face : comme dans *Les Mille et une nuits*, il raconte des histoires sans répit. Poète de la nostalgie comme parti pris et de la blessure comme identité, il risque des mots pour exprimer l'individu dans la communauté et dans l'Histoire ; des mots qui ont leurs racines profondes dans la réalité complexe de la vie et l'imaginaire de sa terre marocaine envoûtante, même s'ils sont écrits en français. Avec une intention délibérée de bien faire et de s'engager, l'écrivain marocain – plus soucieux d'être autre que d'être comme les autres – "les dépose pour pouvoir respirer [...], dire et se dire, faire et défaire les rives du silence [...] face à la détresse de ceux qui n'ont plus rien" (Ben Jelloun, 1991 : 6-7). Naissent ainsi des paroles métissées, voire démantelées – réponse possible à la problématique de la double culture – tantôt passionnées, tendres et généreuses, tantôt rageuses et véhémentes ; naissent des mots-mémoire qui traduisent le silence et la détresse d'êtres et de lieux pris en otage, et qui apportent "quelque chose de neuf et d'essentiel à la culture universelle" (Ben Jelloun, *cit.* : 271). Quelque chose d'harmonieux, de beau et de fou qui fascine et qui redonne espoir.

## Références bibliographiques

AMAR, Ruth (2005). *Tahar Ben Jelloun. Les stratégies narratives*, New York-Queenston, The Edwin Mellen Press, coll. "Studies in French Literature", vol. 77.

BEN OUANES, Kamel (1993). "L'itinéraire de la parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun". In : Mansour M'Henni (éd.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Paris : L'Harmattan, pp. 35-49.

BEN JELLOUN, Tahar (1979). *La Plus haute des solitudes*. Paris : Seuil, coll. "Points Actuels", n° A25. (1981). *La Réclusion solitaire*. Paris : Seuil, coll. "Points roman", n° R50. (1984). *La Fiancée de l'eau*. Arles : Actes Sud. (1988). *Harrouda*. Paris : Gallimard, coll. "Folio", n° 1981. (1991). *La Remontée des cendres*. Paris : Seuil. *Les Yeux baissés*. Paris : Seuil. (1994). *L'Homme rompu*. Paris : Seuil. (1995). *L'Ange aveugle*. Paris : Seuil, coll. "Points nouvelles", n° P64. (1996). *Les Raisins de la galère*. Paris : Fayard. (1997). *Moha le fou Moha le sage*. Paris : Seuil, coll. "Points roman", n° P358. (1998). *Les Amandiers sont morts de leurs blessures*. Paris : Seuil, coll. "Points poèmes", n° P543. *La Nuit de l'erreur*. Paris : Seuil, coll. "Points roman", n° P541. (2000). *L'Auberge des pauvres*. Paris : Seuil, coll. "Points roman", n° P756. (2001). *La Prière de l'absent*. Paris : Seuil, coll. "Points roman", n° P376. *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil, coll. "Points roman", n° P113. (2002). *Cette Aveuglante absence de lumière*. Paris : Seuil, coll. "Points roman", n° P967. (2003). *L'Enfant de sable*. Paris : Seuil, coll. "Points roman", n° P7. *Amours sorcières*. Paris : Seuil. (2004). *Le Dernier ami*. Paris : Seuil. (2006). *Partir*. Paris : Gallimard, coll. "Folio", n° 4525. (2008). *Sur ma mère*. Paris : Gallimard.

BEN TALEB, Othman (1993). "Symbolique érotique et idéologie dans *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun". In : (Mansour M'Henni (éd.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, cit. pp. 51-72.

BONN, Charles (1986). "L'exil fécond des romanciers algériens". In : Jacques Mounier (éd.), *Exil et littérature*, Grenoble, ELLUG, pp. 69-79.

BONN, Charles, GARNIER, Xavier, LECARME, Jacques (1997). *Littérature francophone (Le Roman)*. Paris : Hatier-AUPELF, n° 1.

BOUSFIHA, Nourredine (1999). "Les écrivains maghrébins de langue française entre la marginalité littéraire et l'identité nouvelle". In : Robert Jouanny, (éd.), *Nouvelles du Sud (Écrivains marocains de langue française)*. Paris : Silex, n° 11, pp. 103-125.

CARAËS, Marie-Claude (2002). *Tanger ou la dérive littéraire*. Paris : Publisud.

GAUDIN, Françoise (1998). *La Fascination des images. Les Romans de Tahar Ben Jelloun*. Paris : L'Harmattan.

GONTHARD, Marc (1981). *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française* Paris, L'Harmattan. (1993). *Le Moi étrange*. Paris : L'Harmattan.

KAMAL-TRENSE, Nadia (1998). *Tahar Ben Jelloun, l'écrivain des villes*. Paris : L'Harmattan.

KOHN-PIREAU, Laurence (2000). *Tahar Ben Jelloun. L'Enfant de sable, La Nuit sacrée*. Paris : Ellipses.

MADELAIN, Jacques (1983). *L'Errance et l'itinéraire*. Paris : Sindbad.

MOUZOUNI, Lahcen (1987). *Le Roman marocain de langue française*. Paris : Publisud.

NOVÉN, Bengt (1996). *Les Mots et le corps. Étude des procès d'écriture dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*. Uppsala : Presses de l'Université d'Uppsala.

SAIGH BOUSTA, Rachida (1992). *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun. Écriture, mémoire et imaginaire*. Casablanca : Afrique Orient

URBANI, Bernard (2003). "Voyage au bout de la nuit et au bout de la vie : *La Nuit sacrée* et *Les Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun". In : Liana Nissim (éd.), *Ponti/Ponts*, Milan, Cisalpino, pp. 95-106. (2004), "Le fantastique d'*Harrouda*". In : William Schnabel (éd.), *IRIS (Le Fantastique francophone)*, Grenoble, ELLUG, n° 26, pp. 91-99.

VION-DURY, Juliette (2001). "Tanger ou le partage des eaux". In : Bertrand Wesphal (éd.), *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne*, Limoges, PULIM, pp. 321-338.



# DU CORPS DE LA LANGUE SACRÉ AU CORPS LANGUE PROFANÉ DANS L'ÉCRITURE DE JEANNE HYVRARD ET D'HÉLÈNE CIXOUS

*Amelia Peral Crespo*

Universidad de Alicante

## 1. Introduction

Diverses études sur les mythes bibliques et classiques ont été réalisées afin d'élucider les mystères de la création. Conscients de leur temporalité sur terre, les hommes ont créé au ciel un espace idéal, un paradis, *Un vrai jardin*, où donner libre cours à leur imagination. Dedans, la figure du Créateur acquiert une place privilégiée dans les temps de l'histoire de l'humanité. En ses débuts du XXI<sup>e</sup> siècle et alors que la femme semble avoir acquis un rôle fondamental à différents niveaux, il demeure néanmoins de plus en plus important de refléter la 'différence' à travers l'écriture, comme une marque d'identité spécifique afin de se démarquer d'un discours proche du langage 'globalisé'. Nous nous proposons d'analyser comment l'écriture des femmes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle réinterprète les commencements bibliques pour mettre en relief la différence dans l'écriture et la rapprocher de notre réalité actuelle. Nous allons ainsi revisiter certains mythes bibliques de la main de Jeanne Hyvrard et d'Hélène Cixous, en mélangeant sacré et profane grâce à différents je(u)x d'écriture rapprochant le corps de la langue, la langue du texte et le texte du corps. Le sacré aurait-il été profané en corps/encore de la langue au texte ? Le mythe du péché originel a-t-il enfin été dépassé ? Nous essayerons d'y répondre en abordant dans notre réflexion trois aspects des commencements de la création :

- a/ les commencements bibliques de la création de l'être : le corps sacré
- b/ la création comme processus d'écriture
- c/ l'être s'écrivant : le corps profané

## 2. Le mythe du péché originel comme création

Je suis un objet chéri de Dieu. Et cela me fait naître des fleurs dans la poitrine. Il m'a créée pareille à ce que je viens d'écrire : « je suis un objet chéri de Dieu », et il a aimée m'avoir créée comme j'ai aimé avoir créé la phrase<sup>1</sup>.

---

1. Texte de Clarice Lispector, in BORELLI, O., *Clarice Lispector d'une vie à l'œuvre*, Paris, Édition Eulina Carvalho, 2003, p. 64.

Le récit des commencements de la création narre l'origine de toutes choses ainsi que celle de l'homme et de la femme. La *Genèse* biblique conçoit la figure de la femme à partir de celle de l'homme. C'est à partir d'une des côtes d'Adam que le pouvoir créateur de Dieu donne forme à la femme. L'Ève engendrée par la création divine deviendra dès lors sa compagne. Cependant, si le pouvoir de la création de l'humanité semble d'emblée refermer ses portes sur le bonheur du couple à l'intérieur du Paradis créé par Dieu, un retournement du bonheur idyllique à cause du pouvoir de la main féminine confère à Ève son rôle de grande pécheresse dans l'histoire des commencements. À la question : « Qui donna à manger à l'homme du fruit de l'arbre défendu ? ». Une réponse s'est imposée au fil des siècles : « Ève ». Notamment coupable d'avoir goûté au fruit défendu, Ève est d'autant plus fautive qu'Adam car elle l'a poussé à mordre la pomme du péché. Ces deux êtres en faute découvrirent dès lors les dangers de la désobéissance. Leur expulsion du jardin éternel entraîna la condamnation de toute l'humanité. L'image d'Ève recrée par ce mythe biblique, oscillant entre l'innocence et la culpabilité, a déterminé le destin tragique de la femme.

Daniel Beresniak remet en question cette histoire mythique dans son étude sur *Le mythe du péché originel : une légende substituée* (Beresniak, 2006). Il signale que l'acte commis par Adam est un acte de transgression libérateur. C'est par cet acte que l'homme créé par Dieu se sépare de son créateur et qu'a lieu la désaliénation humaine. À nouveau, un retournement de la question du masculin sur le féminin se pose. Étant la 'grande coupable', Ève qui jusqu'alors octroyait le mérite de se trouver à l'origine du mal, se voit déplacée par la figure toujours moins fautive d'Adam. D'après cette nouvelle réinterprétation, s'il y a lieu de mérite, le mérite de la non soumission retomberait sur Adam. Quel nouveau rôle est de ce fait accordé à Ève ? Ève encore pécheresse, toujours séductrice. Adam succombant sous le charme d'une femme. Ève coupable de l'expulsion du Paradis. Adam le sauveur de la non aliénation des individus. De ce fait, Il se dessine moins coupable car c'est sur lui que retombe le pouvoir de l'acte libérateur.

Dans les années 70, le mythe du péché originel est mis en question par un bon nombre de femmes écrivains comme Hélène Cixous et Jeanne Hyvrard. En 1971, Cixous publiait une nouvelle poétique<sup>2</sup> *Un vrai jardin* (Cixous, 1998) où elle narrait une scène d'exclusion du 'Paradis' sur terre. Marqué constamment par l'opposition entre le dedans<sup>3</sup> et le dehors : « Je pénétrai sans méfiance, c'était un vrai jardin [...] Puis la grille

---

2. Publiée en 1971 aux éditions de l'Herne, sous le terme de « nouvelle poétique ». Dans la réédition aux éditions Des femmes, cette dénomination n'apparaît plus. La classification par genre des œuvres d'Hélène Cixous qui a été établie distingue fiction, théâtre et essai. Cixous affirmait lors d'un entretien qu'elle n'écrivait ni de la poésie ni de la prose : « Il me semble que j'écris de la prosodie ou bien que je passe dans le texte par tous les registres et couleurs, exprès » (CIXOUS & JEANNET, 2005 : 12).

3. Cf. aussi à ce sujet *Dedans* de Hélène Cixous, Prix Médicis 1969 aux éditions Grasset.

se ferma doucement et l'on était dans le jardin » (Cixous, 1986 : 11), « Dehors et assez loin les gens allaient à la guerre » (Cixous, 1986 : 11) le dedans fait référence au jardin de bonheur recréé par les hommes sur la terre. Il marque le point de départ de toute création. C'est le ventre maternel celui de la terre mère, telle Déméter se lançant à la recherche de sa fille bien aimée. C'est le dedans des mots d'écriture se cherchant dans la bouche de l'écrivain à l'œuvre. Le dedans est l'espace de la jouissance. Dans *Un vrai jardin*, l'espace du dehors c'est la guerre d'Algérie, le pays de l'expulsion<sup>4</sup> à l'intérieur duquel se déroule le drame humain. Le seul lien qui unit le personnage masculin à la création et qui détermine qu'un jour il fut né, par conséquent aussi expulsé du dedans, c'est le nombril : « Un moment plus tard une bombe tomba où j'avais cru avoir un nombril » (Cixous, 1998 : 38). Le nombril le rattachait à la vie au commencement des commencements. A l'abri des bombes dans ce vrai jardin, il devint jardin, diamant, Terre : « Mais maintenant je savais que c'était moi le jardin. J'étais le jardin, j'étais dedans, j'étais fait de diamants uniques et je n'avais pas de nom » (Cixous, 1998 : 38). La fusion entre l'être et la Terre d'où proviennent les commencements de la création, entre l'être et les mots qui découlent du dedans évitent l'assèchement car « dedans nous aurons cessé de mourir » (Cixous, 1986 : 209) affirmait la narratrice de *Dedans*, puisque dehors c'est l'exclusion « tout à l'heure je serai exclue » (Cixous, 1979 : 107) se lamentait la narratrice dans *La*.

En 1975, Cixous récrée, tout comme elle recrée, dans *Souffles* (Cixous, 1975) quatre nouvelles genèses qui se distinguent du corps du texte par l'emploi de l'italique. L'italique marque le rêve à l'intérieur duquel l'auteur conçoit ses nouvelles genèses. L'auteur crée ces nouvelles genèses comme si la naissance du texte, de la femme et de l'enfant ne formait qu'un seul être. Dans la première nouvelle genèse recréée par la plume cixousienne, l'auteur affirme que « *Tout est fil* » (Cixous, 1975 : 129) et que « *les pères truquent pour que cassent les fils et que le texte disparaisse* » (Cixous, 1975 : 129). En faisant référence à la règle du jeu du *Fort Da*<sup>5</sup>, empruntée à la théorie psychanalytique freudienne, Cixous soutient dans cette première nouvelle genèse que les père logo-phallique de l'écriture interviennent pour que la plume des femmes qui naissent à l'écriture s'assèche ne pouvant plus être nourrie quand le fil qui les unissait à la vie a été coupé à l'intérieur du ventre maternelle. L'auteur nous propose donc de délier les fils qui ont été si savamment tissés pour délivrer les mots que les différentes

---

4. Hélène Cixous est née à Oran.

5. Cité par Cixous dans *Souffles*, le jeu freudien de l'enfant et de la bobine détermine l'apparition et l'exclusion de la figure maternelle. Freud avait découvert pendant qu'il observait une enfant d'un an et demi en train de jouer avec une bobine attachée à un fil que, chaque fois que l'enfant prononçait le « O » en allemand, il faisait référence au mot *Fort* « Dehors », et lorsqu'il prononçait le « A », il l'assimilait au mot *Da* « Voici ». Ainsi, l'enfant moyennant le langage jouait à faire apparaître et disparaître la mère.

voix de femmes ont tressés au fil des pages. Ouverture sur le temps qui, éternel, favorisera l'écllosion des textes car « *un temps viendra où je ferai la peau des pères* » (Cixous, 1975 : 130), un temps pour redonner une voix aux mots qui, loin de mourir dans la bouche, feront lumière.

La deuxième nouvelle genèse est marquée par la naissance du texte-enfant ou de l'enfant-texte. Un enfant qui est, vraisemblablement, né d'un vol<sup>6</sup> ou d'un rêve : « *Cet enfant ? À qui l'ai-je volé, mon nain charmant, mon doux monstre ? Il me mène par le bout du nez. Sa laideur lui fait une beauté. Vit-on jamais texte si contrefait ? Si bienvenu ?* » (Cixous, 1975 : 138). Texte onirique se créant au fur et à mesure que les voix se croisent : « *Qu'il me sussure des mots de passe, qu'il me dise ses noms à l'oreille Qu'il me mène par le bout du nez, je ne suis plus seule dans la forêt* » (Cixous, 1975 : 138). Enfant-texte, texte amant aimé et désiré qui s'est laissé bercé par la voix mélodieuse « *Qu'il me baise des baisers de sa bouche !* » (Odon Vallet, 2000 : 15) du célèbre *Cantique des Cantiques*, et se mourant de ses envies d'être né comme un « *bâtard têtu* » (Cixous, 1975 : 139).

La troisième nouvelle genèse récréée par Hélène Cixous nous introduit dans les profondeurs du processus de création scripturale. Le texte devient de plus en plus indépendant de son créateur qui a pénétré les secrets du palais où se cachent les mots. L'imbrication entre les deux déclenche l'écriture mais « *les méchantes langues* » (Cixous, 1975 : 153) veillent afin de couper le fil qui les unit. L'enfant-texte reprend son souffle car le père créateur comme s'il s'agissait de Dieu lui confère *un souffle de vie*<sup>7</sup>. La scène d'écriture se renoue. La traversée peut commencer : « *Je veux que ta langue me cherche, je suis tout chant* » (Cixous, 1975 : 155). L'écrivain se laisse traverser. Sa main écrivante, ses ouïes, ses bras, ses yeux, son corps, tout son être sera chant pour que le texte-enfant se donne délivré presque livre déjà.

Finalement, la quatrième nouvelle genèse cixousienne découvre le texte. Mais de quel texte s'agit-il ? Comment est le texte naissant ? Il est double : « *Cet enfant double qui me l'a fait, ce bébé composite, ses deux personnes fiées à moi, l'un et l'autre emmaillotés, couple inégal et jumeau, l'un plus solide l'autre requérant d'urgence mes soins* » (Cixous, 1975 : 192). Mais, ce texte à qui la main écrivante a donné naissance ne peut pas survivre sans le contact de cette main. Altérité de l'auteur qui se dédouble entre son Moi et son Je d'écriture, entre Je(u) et Je(u). Néanmoins, la séparation approche et le moment est venu d'accoucher : « *Cet accouchement m'aura surprise [...] il m'est*

---

6. Le mot « vol » fait allusion aussi bien à l'envol pris par l'écriture qu'à l'acte de s'emparer chez les pères phalliques de l'interdit.

7. « Alors l'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre : il fit pénétrer dans ses narines un souffle de vie, et l'homme devint un être vivant » Genèse, 2,7. Nous faisons aussi référence au livre de Clarice Lispector *Un souffle de vie*, Paris, Des femmes, 1998.



*né un enfant monstrueux* » (Cixous, 1975 : 199). Libérer de son créateur, l'enfant-texte s'offre dans sa complète nudité.

Jeanne Hyvrard a aussi contribué, dans les années 70, à la libération des femmes moyennant l'écriture en faisant du corps texte un corps d'écriture où le Je femme se découvre. Tout comme Hélène Cixous, Jeanne Hyvrard n'accepte pas l'appellation « d'écriture féminine » (Cauville, 1996 : 22) puisque cette expression est, à son avis, « utilisée par les représentants du patriarcat pour étiqueter les auteurs féminins afin d'avoir seuls, l'apanage du langage » (Cauville, 1996 : 22). Ainsi, les femmes seraient, encore une fois, hors de. Elles subiraient l'exclusion. Par conséquent, face au couple langage et langue, Hyvrard oppose dans ses textes la langue du Marais. Pour Hyvrard et, selon sa propre terminologie qu'elle recueille en 1989 dans *La Pensée corps* (Hyvrard, 1989), le marais est « l'univers du non-séparé [...] en relation avec la contrairation » (Hyvrard, 1989 : 141). Et la contrairation « ne doit pas être confondue avec la *contradiction* [...] elle permet de penser ensemble les *contraires* qu'elle ne dissocie pas. Elle les différencie de la négation qui s'y oppose » (Hyvrard, 1989 : 47). Il s'agirait de penser la différence mais sans s'y opposer donc sans destruction. Pour Cauville, la langue du Marais « est la langue de la jonction entre le monde occidental et les pays en voies de développement, elle est la langue de la Mondialisation, du Transnationalisme » (Cauville, 1996 : 23).

En 1977, avec *Les doigts du figuier*, Jeanne Hyvrard a recours à la maxime évangélique (Cauville, 1996 : 96) comme l'avait fait auparavant Homère dans l' *Hymne à Déméter*. À nouveau et comme nous avons déjà signalé chez Cixous, la déesse Déméter traverse *Les doigts du figuier* de Jeanne Hyvrard. La Déméter hyvrardienne, incarnée d'un point de vue métonymique en figue, s'assèche à cause de la vigne :

Il paraît qu'un homme l'a maudite  
[...] un homme l'a maudite un jour qu'il passait  
Un homme qui disait  
Je suis la vigne  
Je suis le cep  
Je suis le vin  
Un homme qui disait je suis le fils du vigneron » (Hyvrard, 1977 : 10).

Il l'a maudite parce qu'il « n'aimait pas les figues

Les figures rondes comme le ventre des femmes » (Hyvrard, 1977 : 10).

Il a maudit le ventre de la création celui capable d'engendrer, alors il l'a privé d'eau. Et le figuier s'est asséché à cause de l'homme qui l'a maudite, « le séparateur » (Hyvrard, 1977 : 12), celui qui tranche, celui qui ne comprend pas la langue du Marais. Il l'a condamnée à mort, lui, « le dessicateur » (Hyvrard, 1977 : 12). Il l'a condamnée au silence. Cependant, elle n'est pas morte, nous dit la narratrice des *doigts du figuier*, elle a survécu à la malédiction du figuier. « Elle a rendu l'âme

Elle a rendu l'esprit

Pas le corps » (Hyvrard, 1977 : 19) qui est retourné à la Terre pour engendrer à nouveau. Un ventre maternel nourricier et éternel dans les profondeurs de la terre-mère, Déméter, cachée attend le moment de parler pour ne plus jamais être accusée « d'aimer taire » (Cixous, 1980 : 46) écrivait Cixous, ou pour ne plus confondre espace et temps « à cause des verbes » (Hyvrard, 1977 : 25), nous révèle Hyvrard. « Elle n'a jamais pu les retenir

A cause des hirondelles

Elle n'a jamais pu apprendre les conjugaisons

Elle ne connaît que les saisons » (Hyvrard, 1977 : 25). Joëlle Cauville affirme que l'une des grandes originalités de Jeanne Hyvrard « tient au fait qu'elle prête à la Grande Déesse la « langue du marais », qui correspond à l'autre côté de la raison et qui restituera le féminin » (Cauville, 1996 : 55). C'est donc grâce au ventre de la Terre-mère que la parole jaillira dans sa complète nudité, dénudée de loi, tout en corps.

### 3. Corps sacré versus corps profané

Dans les années 70, le mouvement des femmes avait placé au premier plan la liberté de disposer de son propre corps en proclamant la libération sexuelle des femmes. Les auteurs de cette période vont se laisser séduire par cette nouvelle liberté/libération du corps de la femme tout en écriture. Les écrits engagés de Luce Irigaray suscitent une énorme controverse. En 1974, dans *Speculum de l'autre femme* (Irigaray, 1974), elle critique le phallogocentrisme ainsi que les théories freudiennes et lacaniennes. Et en 1977, dans *Ce sexe qui n'en ait pas un* (Irigaray, 1977), elle met en valeur la spécificité de la femme. En 1975, dans *La jeune née* (Cixous & Clément, 1975), Hélène Cixous invite les femmes à prendre leur plume et abandonner le profond sommeil qui, pendant des siècles et des siècles de culture logocentrique, les a endormies. De même, l'immense succès en 1977 de *Notre corps, nous-mêmes*<sup>8</sup>, prouve que la libération de la femme passe par la libération du corps. Et, les femmes s'emparèrent de leurs plumes pour agir. Et leurs écrits se teintèrent de textes chantant les plaisirs de ce corps femme si souvent morcelé, estropié et calomnié. Aux thèmes mythiques de la littérature traditionnelle, la femme écrivain lance ses propres revendications, découvre ses aventures, établit ses besoins, reconstruit ses propres mythes et son histoire manquée.

En faisant référence au mythe de la création, Jeanne Hyvrard définit le corps de la façon suivante :

---

8. Écrit par le collectif de Boston pour la santé des femmes. Adaptation française Paris, Albin Michel, 1977. Traduit de l'américain *Our bodies, ourselves*.

Il créa l'homme à son image, en son image, il les créa, pour qu'ils gardent en eux mémoire de la totalité. A son image, il les créa, mâle et femelle, et, déjà, il ne sut plus comment s'arranger du langage, pourtant il n'avait pas encore parlé, mais il ne savait comment se dire à lui-même qu'ils les faisaient deux pour être un seul, qu'ils seraient pareils à la terre, puisque de la terre ils venaient et qu'à la terre ils retourneraient. Il créa l'homme à son image, pour qu'il garde trace de la création, dans le chagrin d'être en deux partagé, ne sachant comment se faire ensemble singulier et pluriel, parce qu'il n'avait pas de mot pour le dire, hormis **corps**<sup>9</sup>, et cela, il n'osait pas, parce qu'il avait formé le singulier projet de conjuguer le monde et que le **corps** invariable est de toute façon accordé. Que se partagent encore les eaux pour qu'encore une fois il créa le manque et que je me souvienne de toi, mon amour (Hyvrard, 1989 : 49-50).

Afin de dépasser le mythe biblique du corps sacré, elle dénonce dans *les doigts du figuier* la figure du Dieu de la chrétienté. En faisant référence à l' *Évangile selon Saint Mathieu* et à l' *Évangile selon Saint Marc*, comme a si bien étudié Cauville, l'action violente commise par le Christ envers Ève fait preuve d'une grande intolérance. Punir le fruit de son ventre pour avoir osé goûter au fruit de l'arbre défendu, c'est « frapper d'interdit, de malédiction qui refuse de le suivre » (Cauville, 1996 : 127). Traînée dans les cailloux, dans les épines, dans les buis, pendant que les passants riaient en se disant « Voyez la folle/ Elle ne se défend pas » (Hyvrard, 1977 : 18). Son corps déchiqueté, ses vêtements arrachés, ses dents cassées, sa peau brûlée, ses os broyés, elle n'est plus que cendres, « Elle est devenue de la poussière de terre » (Hyvrard, 1977 : 19), pendant que les passants riaient. Cette scène nous oblige à faire un rapprochement avec la scène de la crucifixion du Christ sur le chemin de la croix. En quelque sorte, dénonce la narratrice des *Doigts du figuier*, n'aurait-il pas subi aussi le même sort ?

Hélène Cixous fait, comme nous avons déjà vu dans un bon nombre de ses écrits, allusion à la figure du Père de la création. Elle pointe aussi sa plume sur le fruit du péché qu'elle nous donne à croquer. Dieu n'a-t-il pas condamné la femme à enfanter en douleur parce qu'elle avait donné une pomme à croquer à l'être aimé ? Dans *Limonade tout était si infini* (Cixous : 1982), Cixous remet en question l'histoire biblique du péché à cause de la pomme « Tout dans l'histoire a commencé entre une femme et un fruit » (Cixous, 1982 : 114). Et toutes les histoires écrites avaient un propos « séparer les êtres des fruits. Pourquoi tu m'avais dit : Ne touche pas sinon tu perdras la raison ? » (Cixous, 1982 : 114). Le Dieu créateur instaura de la sorte l'interdit. Et le désir d'Ève ne put résister à l'envie de goûter. Alors dans le discours de Cixous, Ève doit choisir entre trois fruits, la pomme, la poire ou la pêche qu'elle alla prendre dans la cuisine pendant qu'elle pensait « à cette question de fruire » (Cixous, 1982 : 87), le goût du mot lui vint à la bouche ainsi que son désir de penser-écrire. Et le texte se fit. Dans la cuisine, comme s'il s'agissait d'un nouvel Eden, la scène du péché se déroulait à nouveau. La chose la

---

9. C'est nous qui soulignons en caractère gras.

plus importante est donc oser croquer au fruit défendu, qu'il soit pomme, poire ou pêche, peu importe. Il s'agit de dépasser la loi du NE-PAS, castratrice. Et oser dévoiler une langue même si celle-ci n'est pas admise par la loi.

## 5. Conclusion

Les quatre nouvelles genèses que la plume cixousienne a recréées ont enfanté la beauté « monstrueuse » du texte-qui-s'écrit, traversé de multiples voix. Ces voix essaient de l'enfermer dans des cages préétablies par la longue culture logophallocentrique. Si la femme a été condamnée dans la Genèse biblique à multiplier ses grossesses dans les douleurs de l'enfantement, elle détient le pouvoir de la création. Ainsi lorsque les oiseaux reviendront peupler le Paradis perdu, les phrases surgiront du plus profond des palais. La langue donnera aux mots sa mouvance et la main écrivante cachée, attendra le moment venu de croquer la pomme du péché dans la mouvance de la main de l'écrivain à l'œuvre.

Face à la langue de la globalisation qui, de nos jours, peuplent tous les médias, Jeanne Hyvrard faisait déjà référence en 1989 à la Mondialisation et au Transnationalisme car « le monde n'est plus ce manquement, l'effort pour dire *la féminin*. Comment la dire sans dire *la monde* ? La déformation des fautes jusqu'à faire acceptable l'inacceptable [...] L'altération devient l'altérité » (Hyvrard, 1989 : 49). Face à la globalisation, le temps est venu de continuer à marquer la différence dans l'écriture pour mettre en scène une autre spécificité qui ne séparerait pas mais unirait en fusionnant sacré et profane. La langue du corps sacré devient dès lors une langue du corps profané belle et éternelle dans un corps langue se lisant et donnant à lire.

## Références bibliographiques

BERESNIAK, Daniel (2006). *Le mythe du péché originel : une légende substituée*. Paris : Les éditions du Rocher.

BORELLI, Olga (2003). *Clarice Lispector d'une vie à l'œuvre*. Paris : Édition Eulina Carvalho.

CAUVILLE, Joëlle (1996). *Mythographie hyvrardienne*. Canada : Les Presses de l'université de Laval.

CIXOUS, Hélène (1975). *Souffles*. Paris : Des femmes.

CIXOUS, Hélène e CLÉMENT, Catherine (1975). *La jeune née*. Paris : U.G.E., collection 10/18.

- CIXOUS, Hélène (1979). *La*. Paris : Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1980). *IIIa*. Paris : Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1982). *Limonade tout était si infini*. Paris : Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1986). *Dedans*. Paris : Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1998). *Un vrai jardin*. Paris : Des femmes ; édition de l'Herne, 1971.
- CIXOUS, Hélène & JEANNET, Frédéric-Yves (2005). *Rencontre terrestre*. Paris : Galilée.
- HYVRARD, Jeanne (1977). *Les doigts du figuier*. Paris : Minuit.
- HYVRARD, Jeanne (1989). *La pensée corps*. Paris : Des femmes.
- IRIGARAY, Luce (1974). *Speculum de l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit.
- IRIGARAY, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en ait pas un*. Paris : Éditions de Minuit.



# ENTRE LE DEHORS ET LE DEDANS: ÉVOLUTION ET PARCOURS DES ÉCRIVAINS-VOYAGEURS DU PAYSAGE LITTÉRAIRE SUISSE CONTEMPORAIN<sup>1</sup>

Margarita Alfaro Amieiro

Université Autonome de Madrid

Contrairement à l'affirmation de Boris Vian « les Suisses vont à la gare mais ils ne partent pas », les Helvètes ont toujours, de gré ou de force, beaucoup boulingué. De Paracelse à Cendrars en passant par la Bérésina –« notre vie est un voyage dans l'hiver et dans la nuit »- la liste de ces nomades n'a pas fini de s'allonger. Un levain d'inquiétude a toujours travaillé la pâte de ce curieux pays et jeté sur les routes plus de Suisses qu'on ne l'imagine (Bouvier, 2004).

## Présentation

Ce travail porte sur un aspect spécifique du champ littéraire de la littérature suisse de langue française qui marque cependant les changements les plus significatifs d'une littérature très attachée à la question de l'identité linguistique, culturelle et géographique depuis la constitution de la Confédération Helvétique en tant qu'État fédéral en 1815 (Bouquet, 1995 : 79 et ss). Nous proposons de parcourir l'évolution de la polarité *le dehors et le dedans*, développée essentiellement en Suisse romande par les auteurs connus au XXe siècle comme *écrivains-voyageurs*<sup>2</sup> (Cogez, 2004). Tout d'abord nous ferons référence aux éléments substantiels présents dans cette littérature depuis le début du XXe siècle jusqu'à nos jours et nous attacherons ensuite à montrer la singularité des écrivains les plus paradigmatiques à notre avis, qui, par l'originalité de leurs projets d'écriture, constituent des véritables jalons d'un panorama littéraire pluriel au carrefour de la littérature européenne contemporaine (Didier, 1998).

Plus précisément, nous souhaitons détacher l'importance d'auteurs comme Blaise Cendrars, Nicolas Bouvier, Maurice Chappaz, Jean-Marc Lovay, Daniel de Roulet et Adrien Pasquali, tous nés en Suisse francophone, et qui, sous des aspects différents et appartenant à des moments chronologiques divers, orientent la littérature romande vers l'ouverture et la dissolution de la question identitaire telle qu'elle était comprise au début du XXe siècle par les auteurs les plus conservateurs. Soulignons en outre

---

1. Ce travail s'inscrit à l'intérieur des objectifs du projet de recherche HUM2005-04257.

2. Nous adoptons la définition donnée par Copez: (les écrivains-voyageurs) «se sont forgé un autre regard et, dans le même temps, ils ont voulu rendre compte de cette transformation; plus exactement, c'est dans la relation même qu'ils firent de leur déplacement que ce regard nouveau prit forme en les métamorphosant» (Copez, 2004: 32).

qu'il s'agit d'une littérature inscrite dans un cadre plus large. D'un côté, celui de la Confédération Helvétique où convergent et s'interpénètrent quatre littératures nationales qui correspondent aux quatre langues officielles (alémanique, romande, italienne et romanche ou rhéto-romane<sup>3</sup>) aux intérêts différents ainsi qu'à des stades d'évolution très inégaux (Carmatin *et al*, 1995). La littérature romande notamment fait concurrence avec la littérature alémanique, bien que la langue allemande soit la langue majoritaire de la Confédération Helvétique plurilingue<sup>4</sup> et qu'elle est menacée historiquement par l'invasion pangermaniste<sup>5</sup>: « Entre Alémaniques et Romands, le temps n'était décidément pas au beau fixe au début du XXe siècle. Cela ne signifie pas pour autant que tous les Alémaniques aient eu les yeux rivés sur l'Allemagne et que les Romands se soient tournés en bloc vers la France » (Büchi, 2001 : 207). D'un autre côté, la littérature romande se situe depuis longtemps face au poids inéluctable de la littérature française. Paris, centre intellectuel et éditorial, exerce un attrait et une force considérables pour les écrivains suisses qui très souvent ont partagé les deux dimensions. Pour Ramuz la capitale de la métropole signifie « comparaison, confrontation, jamais soumission ou révérence aveugle : un échange vif et sans complaisance, qui oblige sans cesse à se connaître » (Meizoz, 1998). La lettre de C.F. Ramuz, adressée à Bernard Grasset à la fin des années vingt, avance une réflexion critique sur la question de la supériorité de la langue française parlée en France (Combe, 1995 : pp. 20 et ss) :

Voilà très en gros, cher Monsieur Grasset, notre situation particulière. Vous êtes des Français de France, nous des Français de langue et par la langue seulement. Nous sommes à la fois liés avec vous par une étroite parenté (la plus forte, à vrai dire, la plus authentique, la plus durable, la plus profonde des parentés) et étrangers à vous pour de nombreuses autres raisons. Quand je vais à Paris, j'ai besoin d'un passeport et souffre d'être juridiquement assimilé dans les bureaux, quand je m'y présente, [...] Vous voyez, nous sommes « à cheval », c'est-à-dire dans une situation bien douloureuse et incommode ; [...] je suis enfin, sans doute, de tous vos auteurs, celui qu'on accuse le plus souvent et le plus catégoriquement de « mal écrire » [...] elle me touche au point central, - ayant toujours tâché au contraire d'être véridique et n'étant mis à « mal écrire » que précisément par souci d'être plus vrai ou, si on veut, plus authentique, d'être aussi vrai, d'être aussi authentique que possible (Ramuz, 1992 : 33-38).

Cependant, la lettre adressée par C.F. Ramuz à son éditeur suisse, H.-L Mermod, est aussi très significative pour comprendre la situation de la littérature romande. Cette

---

3. La Suisse se constitue définitivement en État plurilingüe depuis 1938, quatre langues sont reconnues et coexistent grâce au principe de la territorialité qui reconnaît pour chacune des quatre langues nationales une certaine aire géographique.

4. Les pourcentages approximatifs seraient: 73,5% (allemand), 20,5 (français), 4.1% (italien), 0.7 (rhéto-roman) (Dürmüller, 1997).

5. «L'alliance pangermanique est signée en 1890 à Francfort-sur-le-Main en suivant l'initiative d'Alfred Hugenberg, le journaliste le plus relevant de l'époque en Allemagne. L'association, dont le siège se situait à Berlin, avait pour but de promouvoir les aspirations nationales allemandes dans tous les pays germanophones» (Büchi, 2001: 198).



lettre fait référence au risque du *parisianisme*, des discours explicatifs, des élites et des écoles qui entraînent l'écrivain dans la société sans qu'il puisse se consacrer vraiment à la création en pleine liberté :

Drôle de société que la nôtre, -celle où nous sommes malgré nous, cher ami, celle où je suis incorporé bien malgré moi et tout au moins en apparence; - et même si on considère que toute société, n'étant qu'une somme, un total, un comprimé d'imperfections (de toutes les imperfections humaines), ne puisse guère, quelle que soit la forme, prétendre jamais satisfaire en nous le besoin de la perfection. Qu'on considère, par exemple, le rôle qu'y joue l'écrivain ou le rôle qu'on lui fait jouer, - et qu'il n'y joue jamais qu'un rôle conventionnel, tout à fait extérieur à sa nature, sa matière, sa substance. Ou bien la société (en tant que société) ignore l'écrivain, et elle l'ignore le plus longtemps qu'elle peut ; ou bien, ne pouvant plus l'ignorer, elle l'utilise, elle s'en pare, elle en fait un personnage socialement considérable, où l'homme qu'il continue à être quant à lui ne figure pas pour mémoire. [...] Moi je dois tout à mes personnages. Je ne prétends pas à les expliquer, parce qu'ils s'expriment tout seuls et d'eux-mêmes. Je les ai choisis de telle façon qu'ils puissent encore en effet s'exprimer le plus complètement possible devant les choses et dans la vie, non par des mots, ni des discours, mais par des actes et par des gestes (dits instinctifs). Je n'ai surtout pas la prétention de croire que j'ai la mission de les expliquer à eux-mêmes (et l'école croit justement que c'est la mission de l'auteur), [...] Il n'y a pour l'école que des valeurs explicatives ; or le peuple (le vrai « peuple ») s'exprime et ne s'explique pas. C'est dire, pour ce qui est de l'écrivain, qu'il n'est pas le « maître » de ses personnages, comme l'école le croit, mais bien que ses personnages sont ses maîtres (Ramuz, 1992: 92-95).

De cette double vision, engagement-crédation, surgit et s'instaure progressivement tout au long du XXe siècle la figure de l'écrivain suisse francophone<sup>6</sup> ouvert à la richesse de la trans-culturalité et du plurilinguisme dont la ligne de force est marquée par la dialectique entre le singulier et l'universel, autrement dit entre *le dedans* et *le dehors* (Rüf, 1998).

## **1. Évolution de la littérature romande au XXe siècle. Parcours des écrivains-voyageurs : Blaise Cendrars, Nicolas Bouvier, Maurice Chappaz, Jean-Marc Lovay, Daniel de Roulet, Adrien Pasquali.**

Dès les premières années du XXe siècle et jusqu'à la fin des années 60, l'on peut constater que face au vecteur conservateur illustré en Suisse par les auteurs qui cherchent à recréer le mythe helvétique et le régionalisme, certains écrivains romands abandonnent volontairement leurs lieux d'origine et représentent la tendance pour le déplacement, le cosmopolitisme, le nomadisme et l'ouverture<sup>7</sup>.

---

6. Ramuz ouvre la réflexion à la question de l'écrivain des périphéries francophones. Deux tendances en opposition vont surgir: le besoin de reconnaissance de la part de la littérature française et l'affirmation de l'origine et la rupture, très souvent, avec les milieux parisiens.

7. Pour une approche plus approfondie de l'évolution de la littérature suisse de langue française cf. (Alfaro, 2002) et (Francillon, 1998,1999).

En Suisse, au début du XXe siècle, Gonzague de Reynold (1881-1971)<sup>8</sup> et Robert de Traz (1882-1950)<sup>9</sup> considèrent la création artistique comme un moyen d'expression patriotique symbolisée par l'unité spatiale de la vallée, référent des traditions et des racines locales. Avec leurs œuvres et les revues *La Voile latine* (1904) et *Les Cahiers vaudois* (1914)<sup>10</sup>, dont ils sont les porte-parole, ils affirment que le *vrai patriotisme doit être un patriotisme de clocher*. Christophe Büchi affirme, à propos de la prise de position des auteurs romands face au danger pangermaniste, que :

Gonzague de Reynold développa un discours de plus en plus helvétiste. Il compte parmi les fondateurs de la Nouvelle Société Helvétique (NSH), créée en 1914 pour cultiver et renforcer l'esprit de cohésion nationale. En renouant avec les valeurs nationales, la NSH devait servir de rempart contre le matérialisme, l'emprise étrangère et la destruction de l'ordre moral. Enfin, elle voulait atténuer les tensions entre la Suisse alémanique et la Suisse romande qui furent plus vives que jamais à la veille de la Grande Guerre (Büchi, 2001 : 207)

Dans ce contexte, **Charles Ferdinand Ramuz** (1878-1947), auteur qui est resté de nos jours le plus emblématique de la littérature romande, séjourne à Paris de 1900 à 1914, avec quelques interruptions, et prend contact avec les milieux artistiques les plus innovateurs de l'époque, les peintres cubistes et les représentants de *l'esprit nouveau*<sup>11</sup>. Cependant, tel son personnage *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911) ou celui de la *Vie de Samuel Belet* (1913), il rentre en Suisse et il publie en 1914 le manifeste intitulé *Raison d'être* (premier numéro de *Les Cahiers vaudois*) où il expose sa conception de littérature nationale (romande) comprise comme la défense des traits spécifiques de la littérature helvétique où le paysage *lémanique - objet total -*, l'accent local face à la langue normative et le maintien des traditions s'interpénètrent afin d'évoluer du particulier au universel. Donc, paradoxalement, Ramuz revient au pays natal pour se forger un outil esthétique, le travail sur la langue et sur le style, afin d'exprimer, en dehors de la métropole (Paris), le génie du lieu. D'après Roger Francillon :

---

8. « Auteur de poèmes où il fait revivre les exploits de ses ancêtres, il rédige un ouvrage énorme intitulé *Histoire littéraire de la Suisse au XVIIIème siècle*. Alors que la Suisse, à la veille de la Première Guerre mondiale, était profondément divisée, il cherche à définir la spécificité de l'esprit helvétique et de la culture suisse. Ses *Cités et Pays suisses* (1914-1920) illustrent la richesse et la multiplicité du pays, le génie de chacune de ces entités qui constituent la Confédération. Durant l'entre-deux-guerres, il est le porte-parole de la droite nationaliste antiparlementaire [...] Il termine sa carrière avec un vaste ouvrage consacré à la Formation de l'Europe qui adapte à l'échelle du continent sa vision de la Suisse multilingue et pluriculturelle » (Carmatin *et al.*, 1995: 109).

9. Dans un premier temps il reste très attaché aux valeurs helvétistes, après la Seconde Guerre mondiale il évolue vers l'idéologie de quête de la neutralité.

10. Ces deux revues permettent de définir les objectifs d'une génération qui hésite encore entre le passé et la nouveauté afin de rompre avec la conception patriotique et nationaliste établie depuis la fin du XIXe siècle. Les fondateurs de *La Voile latine*, Ramuz et Cingria, défendaient la qualité artistique et la civilisation latine face au danger d'anglogermanisation de la culture occidentale.

11. Il est introduit à la vie littéraire parisienne par le romancier suisse Édouard Rod qui tient un Salon à Paris où se rencontrent des intellectuels divers. Ramuz n' éprouve pas le désir de devenir un écrivain de la métropole.

À partir de son retour à Lausanne en 1914, il renonce au roman explicatif ou réaliste qui s'attachait au destin d'un individu, pour brosser à la manière des peintres dont il s'est beaucoup inspiré (*L'exemple de Cézanne*, 1914) la fresque de communautés affrontées au problème du mal ou du mystère. Ses grands récits de caractère mythique, comme *Le Règne de l'Esprit malin* (1916), *La Grande Peur dans la montagne* (1925), *La Beauté sur la Terre* (1928), *Derborance* (1934) ou *Si le soleil ne revenait pas* (1936), [...] mettent en scène les forces telluriques et humaines qui confrontent l'homme à son destin (Carmatin et al. 1995: 107).

Des idées et initiatives de ces auteurs est fondée en 1920 par Robert de Traz *La Revue de Genève* afin de donner suite aux idéaux de la Société des Nations, référent de la communauté internationale dont l'objectif essentiel est la quête de l'équilibre.

**Blaise Cendrars** (1887-1961), dont le vrai nom est Frédéric Sausser, contemporain et compatriote de Ramuz<sup>12</sup>, suivra un itinéraire différent en dehors de toute école. Très tôt, il quitte son village natal - La Chaux-de-Fonds - et adopte l'éloignement de l'espace régional pour mener une vie aventureuse, parcourir le monde entier et devenir un *bourlingueur*<sup>13</sup>. Il incarne le mythe du nomadisme jusqu'à la fin de sa vie. Imaginaires ou réels il recrée les pays et régions du monde entier qu'il parcourt : l'Asie, le Panama, le Brésil, La Californie... Cependant, Paris reste sa patrie intellectuelle à laquelle il sera attaché toute sa vie dans ce mouvement de va-et-vient qu'est la bourlingue. Dans la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), long poème en prose de 445 vers, le poète affirme qu'il va « du monde entier au coeur du monde ». New York, par contre, première ville américaine avec laquelle il prend contact pour la première fois en 1912<sup>14</sup>, demeure le creuset des représentations culturelles les plus diverses. Dans l'ensemble, sa production littéraire est très riche et inaugure un canon esthétique qui rompt avec la tradition :

Dans les années 20, après s'être adonné à la critique d'art et s'être passionné pour le cinéma, il écrit des romans où, sous le couvert de la fiction, il se révèle lui-même : si *l'Or* (1925) qui retrace les aventures de Johann August Sutter en Californie semble détaché de son auteur, cette pseudobiographie, écrite au présent pour mieux dramatiser ce destin exceptionnel d'aventurier, révèle en fait la passion de Cendrars pour la vie rêvée comme une perpétuelle fuite en avant. (...) Dans les années 40, avec *l'Homme foudroyé*, *la Main coupée*, *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel*, Cendrars se consacre enfin à l'autobiographie pour faire de la réalité vécue un mythe littéraire (Carmatin et al. 1995 : 112).

De son double projet - nomadisme et écriture autobiographique de fiction - émerge un dialogue fécond entre subjectivité et altérité, de telle manière que le moi et le regard de l'autre s'imposent comme un nouveau paradigme. Cendrars, influencé par les recherches picturales et les possibilités offertes par le regard cinématographique,

---

12. Tous les deux se rencontrent à Paris et participent du même souci moderniste des intellectuels de l'époque.

13. Terme qui adopte une signification particulière à partir de Cendrars. Le *bourlingueur* est le voyageur infatigable qui abandonne son propre centre et part à la quête d'un autre lieu et d'une autre réalité. La *bourlingue* signifie l'action de partir et de revenir à partir d'un centre qui chez Cendrars est Paris.

14. Ville qui lui inspire le poème en prose simultanément, intitulée *Les Pâques à New York* où il décrit les marginaux.

cherche un nouveau langage narratif, au carrefour du code verbal et du code visuel. Une nouvelle catégorie générique dominée par l'esthétique de la dispersion émane de ses œuvres dont les contours sont difficiles à cerner. En somme, Cendrars est un auteur audacieux qui, éloigné de la vision régionaliste du *dedans*, ouvre la voie du langage des contrastes simultanés et de la description de l'homme démuni à la quête d'un au-delà. La littérature romande de la génération suivante se nourrit de sa conception du mal du pays ainsi que de son impossibilité de retour pour élaborer un canon d'intégration entre le dehors et le dedans (Alfaro, 2004).

Au tournant de la deuxième partie du siècle, **Nicolas Bouvier** (1929-1997), issu d'une famille bourgeoise de Genève<sup>15</sup>, enrichit l'expérience cendrasiennne avec les récits intitulés *Usage du monde* (1963), *Japon* (1967) et *Chronique Japonaise* (1975), trois récits autonomes, où il raconte ses voyages en Asie guidé par le besoin de sortir des schémas trop rigides et d'éprouver la liberté intérieure au contact avec l'altérité. Si *L'Usage du monde* est un récit jubilatoire, dominé par l'explosion de gaieté, le récit de son voyage au Japon et à Ceylan est marqué par la description des inconvénients du voyage, notamment la maladie et les hallucinations. Bouvier n' hésite pas quand il fait le bilan à propos des avantages de *l'état nomade* :

Sans cet apprentissage de l'état nomade, je n'aurais peut-être rien écrit. Si je l'ai fait, c'était pour sauver de l'oubli ce nuage laineux que j'avais vu hâler son ombre sur le flanc d'une montagne, le chant ébouriffé d'un coq, un rai de soleil sur un samovar, une strophe égrenée par un derviche à l'ombre d'un camion en panne ou ce panache de fumée au-dessus d'un volcan javanais. De retour en Europe ou lors des longs bivouacs hivernaux qui parfois ponctuent un voyage, ces images se bouscullaient dans ma tête, fortes de leur fraîcheur native et demandaient impérieusement la parole (Bouvier, 2004: 1053).

Sans doute les tribulations, la rupture existentielle, le *vivre ailleurs*, présents dans l'ensemble des poèmes *Le Dehors et le Dedans* expriment-ils le vrai trajet de l'auteur qui veut aller à la rencontre des différents «usages» du monde pour établir le lien entre expérience vécue et écriture. En ce sens, Gérard Cogez considère que :

Bouvier entame sa grande pérégrination depuis Genève, avec le rêve solidement ancré en lui (mais qui, un peu paradoxalement, ne prendra vraiment forme que de manière progressive, lorsqu'il sera confronté aux innombrables résistances rencontrées en chemin) d'une liaison fondamentale entre tous les lieux et tous les peuples, en dépit de toutes les différences, ou même peut-être grâce à elles. [...]

Chaque étape fut une manière, pour le voyageur, de renforcer cette conviction profonde, mais aussi d'admettre qu'elle devait, pour être maintenue, se plier aux nombreuses inflexions, se laisser transformer par les figures nouvelles que les réalités multiples du chemin devaient lui transmettre (Cogez, 2004 : 183-184).

---

15. En 1953, à l'âge de vingt ans, Nicolas Bouvier prend la route vers l'Est accompagné, dans une partie du voyage, de son ami le peintre Thierry Vernet qui lui inspire une nouvelle manière d'écriture où les images s'érigent au centre de la création-description qui est toujours rétrospective.

Le(s) voyage(s) de Bouvier vers l'Asie et les pays et régions parcourus (Yougoslavie, Kurdistan, Iran, Afghanistan ...) parlent de l'absence de référents culturels pour un voyageur occidental qui va à la rencontre d'un monde qui est encore enfermé et méconnu à la fin des années 50 et qui, dès lors, a subi des séismes sociaux considérables :

Comme si celui-ci avait vraiment eu une étonnante intuition : celle qui l'aurait incité à suivre, [...], une géopolitique composée de plusieurs tronçons qui ont effectivement subi, depuis lors, des secousses majeures. C'est la raison pour laquelle le voyage de Bouvier est un déplacement certes dans l'espace, mais dans un ailleurs temporel dont il est désormais impossible à quiconque de refaire l'expérience (Cogez, 2004 : 198).

Nicolas Bouvier par son expérience et son œuvre enrichit, donc, la dialectique qui définit la vie nomade, comme un continu balancement entre *s'attacher* et *s'arracher*, compléments indispensables (Bouvier, 2004 : 1290). Bouvier offre, en se servant du voyage comme expérience initiatique, un système éthique et esthétique riche de la mise à l'épreuve de soi qui relance la voie de l'interrogation de la polyphonie inhérente à la littérature suisse romande.

À partir de 1968, l'orientation du champ littéraire romand change, en raison essentiellement des conséquences du texte publié par Maurice Zermatten intitulé *Défense civile*. Ce texte, chargé d'éléments idéologiques nouveaux, provoqua la rupture des écrivains appartenant à la *Société Suisse d'Écrivains*, fondée depuis le début du XXe siècle et consacrée au service de la défense des valeurs helvétisantes. En 1971 se constitua *Le Groupe d'Olten*<sup>16</sup> intégré par les intellectuels suisses qui, en dehors de leur littérature d'origine, souhaitent l'ouverture aux littératures étrangères, l'interaction des littératures de la Confédération Helvétique et l'incorporation des valeurs du socialisme démocratique. Toutes leurs initiatives, présentées dans le texte signé par Yves Velan intitulé *Contre-pouvoir* (1978), ouvrent la littérature romande, en particulier, et les autres littératures suisses en général, vers des tendances thématiques et formelles plurielles. Un nombre important d'écrivains de la littérature suisse exprimée en langue française s'engagent à partir de ce moment en faveur d'un projet littéraire qui puisse se nourrir du projet politique ou idéologique large auquel appartient l'écrivain (Alfaro, 2005, 2006).

Dans ce cadre, **Jean-Marc Lovay** (1948-) et **Maurice Chappaz** (1916-) se situent à la charnière de ce changement qui se veut très fécond et qui permettra par la suite l'inscription d'autres écrivains au carrefour de la revendication idéologique ou des nouvelles circonstances de la société sous une perspective différente à celle de l'expérience du cosmopolitisme cendrasien ou du nomadisme de Bouvier, tels les phénomènes de l'exil ou de l'immigration qui relancent le débat de l'inter et de la trans-culturalité. En 1970, Chappaz et Lovay publient une correspondance réciproque

---

16. Ville située à la frontière cantonale linguistique et donc bilingue français-allemand.

intitulée *La Tentation de l'Orient - Lettres autour du monde*<sup>17</sup> où ils échangent les impressions de leurs voyages qui avaient eu lieu entre 1968 et 1969, comme une manière d'éloignement de la région à laquelle ils appartiennent tous les deux, le Valais, canton catholique et très attaché aux traditions. De cette correspondance surgit l'expérience du voyage comme une voie d'interrogation personnelle où la réflexion entre l'intérieur et l'extérieur de l'être s'imposent. La réalité socio-politique revient en ce moment sur le rêve révolutionnaire, Chappaz qui est à Paris participe avec scepticisme à l'enthousiasme parisien de mai 68 lors de la première lettre écrite à Jean-Marc Lovay :

Les Sorbonnes dégorgent. La place se remplit en plusieurs heures comme une grande bouteille, [...] Petits groupes de quatre, de cinq, de dix ; des centaines de meetings-dialogues. Un type jette une idée, la développe, interpelle, enchaîne, un autre attrape, objecte, contredit. [...] À l'examen ? Deux choses : refaire la société, la théorie ; ficher en bas le gouvernement au plus vite, la pratique.

La culture gargouille.

[...] On ne parvient peut-être qu'à secouer ce qui tremble déjà : il ne reste qu'à méditer dans l'intervalle. J'ai détesté cette fausse société dite moderne (et qui est aussi archaïque que technique). Je n'ai jamais été purement conservateur (Chappaz, Lovay, 1997 :13-17).

Chappaz<sup>18</sup> et Lovay<sup>19</sup>, même s'ils appartiennent à deux générations différentes, attribuent au voyage en général, et en particulier, le voyage en Orient, en Inde et au Népal où se trouvent les sources de la philosophie orientale, un double attrait. Tout d'abord, le déplacement géographique et l'errance permettent la comparaison critique entre deux cosmovisions culturellement très différentes, l'Orient et l'Occident. Et en second lieu, du contraste entre les deux réalités émerge un autre voyage, celui qui conduit vers l'intérieur de l'être. Enfin, pour ses deux auteurs, les privations, inhérentes au voyage, activent le doute, élargissent la conscience et permettent, d'après l'expression de Maurice Chappaz, *l'arrachement*. Nicolas Bouvier dans la préface dit :

Il s'agit de quitter (au moyen du voyage) ce qui s'interpose entre nous et l'existence, de passer de l'opacité à la transparence, d'un projet social inscrit dans le temps linéaire

---

17. La préface est rédigée par Nicolas Bouvier en 1984, il considère qu'il s'agit d'un « chant du monde » marqué par le dialogue entre deux esprits libres. L'édition de 1997 incorpore une postface signée par Jérôme Meizoz, écrite en 1996, et intitulée *Le moment Rimbaud*, où il présente le voyage comme expérience d'éveil bénéfique.

18. Chappaz doit être considéré comme un des derniers poètes représentant de la conception régionaliste, il défend la région du Valais menacée par la corruption économique et le développement touristique qui détruit le paysage. Le récit intitulé *Portrait des valaisins en légende et en vérité* (1976) décrit en tant qu'ethnologue la situation de sa région. Ses oeuvres poétiques les plus connues sont: *Testament du Haut Rhône* (1953), *Le Valais au dossier de grive* (1960), *Le chant de la Grande-Dixence* (1965), *Tendres campagnes* (1966) ou *Les Maquereaux des cimes blanches* (1976). À partir de 1968 il entreprend de nombreux voyages: Laponie, Nepal, Tibet, Russie, Québec, Chine, New York.

19. Lovay commença à écrire à partir de cette correspondance qui est son premier texte publié. Suivent: *L'épître aux martiens* (1970), roman rédigé lors de son voyage en Orient: *Les régions céréalières* (1976), *Le baluchon maudit* (1979), *Polenta* (1980). Pendant les années 80 il reprend les voyages et il relance son écriture de fiction: *Le Convoy du colonel Fürst* (1985), *Un soir au bord de la rivière* (1990), *Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée* (1998) ou *Midi solaire* (1993).

occidental à une présence à la vie, sans chronologie ni thésaurisation, que revendique toute la tradition asiatique et qui s'inscrirait plutôt dans un temps cyclique et saisonnier (Chappaz, Lovay, 1997 : VII-VIII).

Paradoxalement, au retour de leurs voyages respectifs, le contact avec l'espace naturel, surtout les montagnes et les fleuves, s'érige en symbole de la quête intérieure :

Nos Alpes ont cette forte et belle indifférence. Parfois elle font la profitable éradication. Le Cosmos veille ! [...] Cela me reportera toujours vers ces paysages moulés en moi, et je ne dis pas ceux auxquels je pense. Je considère le Népal, et je conçois un peu ce qui fut castré du Valais indigène, steppique, original sans les colonialistes sédentaires (Chappaz, Lovay, 1997 : 58).

Donc, la rencontre de l'homme avec lui-même et son intégration au plan cosmique peut se faire, soit ailleurs, soit en Suisse. Mais le canton du Valais se découvre comme un vrai-lieu, un espace à préserver en dehors des abus de la société de consommation capable de détruire sans avoir compris que l'homme est lié à la nature. L'essence de ce voyage, à mi-chemin entre le dehors et le dedans, se définit par le silence, le vide ou le dépouillement. Du point de vue de l'écriture, le déplacement géographique contribue à la naissance du retentissement de l'image qui se tisse à partir du  *carnet de route*  pour Lovay, ou de la brièveté poétique pour Chappaz. De l'assomption entre voyage intérieur et voyage extérieur cristallise une écriture épurée, vrai travail d'ascèse, une esthétique de l'effacement qui marquera à la génération d'écrivains romands qui conçoivent la poésie comme fusion entre le moi et le monde, au détriment de l'écriture à la première personne.

On notera qu'au fil des années 70 et notamment des années 80, de ce mouvement entre  *le dehors et le dedans* , la figure de l'écrivain suisse risque de devenir floue au milieu des exigences des structures de la globalisation du monde actuel.

Au sein de ce nouveau contexte, **Daniel de Roulet** (1944-), d'origine suisse francophone, est un des écrivains du panorama de la littérature helvétique qui, après la constitution du  *Groupe d'Oltén* , se situe à la frontière entre les deux grandes littératures nationales, la littérature alémanique et la littérature romande (Alfaro, 2006). Surtout il dialogue avec les grands écrivains de la littérature alémanique, tels Max Frisch (1911-1991)<sup>20</sup>, Friedrich Dürrenmatt (1921-1990)<sup>21</sup> et Adolf Musch (1934)<sup>22</sup> dont il adopte le style de dénonciation. Ces auteurs de référence permettent élargir, du point de vue intertextuel, la littérature romande. De même, Gaston Cherpillod (1925)<sup>23</sup>, Yves

---

20. Auteur de référence par la nouveauté de ses romans dont les plus importants sont  *Stiller*  (1954) et  *Homo Faber*  (1956) où est présente la question du voyage et du cosmopolitisme comme expérience créatrice au moment du retour.

21. Il introduit une nouvelle stratégie de traitement narratif des images en tant que modèles de représentation.

22. Il insiste sur la nécessité de rupture avec la description du local qui ne peut pas être, à son avis, une source d'inspiration créatrice.

23. Écrivain engagé au plan socio-politique, membre du Parti Populaire Ouvrier. Il interroge le rôle des institutions (Église

Velan (1925)<sup>24</sup> et Jacques Chessex (1934)<sup>25</sup> lui serviront de référence dans le domaine de la littérature suisse romande. Il illustre avec ses récits la volonté de provoquer un déplacement idéologique de signe politique, associé à un déplacement géographique, en faveur du rapprochement des revendications d'une génération d'intellectuels qui s'interroge et s'engage, soit à propos des événements historiques récents, soit attirée par l'utopie politique. Il publie d'abord en allemand - *Salen Sie nicht auf uns* (1986) y *Olten alles aussteigen. Ideen für eine Welt ohne Schweiz* (1991), en collaboration avec Urban Gwender, par une question de position politique. Par la suite il adopte le français comme langue d'écriture de ses romans<sup>26</sup> qui seront tous traduits en allemand en témoignage du rapport de l'auteur aux deux grandes littératures nationales. De même tous ses romans seront publiés en France chez Gallimard.

Son roman intitulé *La ligne bleue* (1995) illustre pleinement l'évolution de la notion de voyage, après Bouvier, Lovay et Chappaz. Il ne s'agit plus d'un déplacement géographique mais d'un ensemble hétérogène, au plan thématique et au plan des stratégies discursives utilisées, d'ordre symbolique. Il s'agit d'un roman où se trace le déplacement sans arrêt d'un coureur, originaire de la région du Jura, qui suit l'itinéraire balisé (la ligne bleue) du marathon de la ville de New York. Le mouvement physique dans l'espace se complète avec le mouvement de son être intérieur qui suit la transformation de sa vie tout au long des vingt dernières années au rythme des changements idéologiques qui montrent les mutations d'un pays (la Suisse) et d'un continent (L'Europe) confrontés à son passé et poussés à se forger un avenir au moyen du dialogue avec l'altérité. La ville de New York et la région du Jura symbolisent deux dimensions du monde contemporain, l'espace public devenu spectacle et l'espace de l'utopie seule capable de rompre avec les stéréotypes issus des patrons sociaux, culturels, politiques et économiques hérités. *La ligne bleue* (1995) montre, donc, l'engagement de l'auteur avec le présent et offre un regard critique du passé qui surgit des souvenirs et du mouvement, élément essentiel, qui organise le récit soit au plan anecdotique, soit au plan idéologique et thématique. De Roulet articule son roman autour d'un système d'interférences culturelles et littéraires orchestré au

---

et État) au sein de la société.

24. Écrivain d'origine française, son premier roman, *Je* (1959) eu un énorme succès en France. Il critique la tradition calviniste de l'introspection qui avait marqué les grands axes de la littérature suisse.

25. Auteur partagé entre la France et la Suisse. Le Prix Goncourt lui est décerné par son roman intitulé *L'Ogre* (1973) où il revient sur la question de l'introspection de tradition suisse.

26. Son premier roman intitulé *À nous deux, Ferdinand* (1990) exprime de manière autobiographique la vie quotidienne sous l'influence de l'ère informatique. Suivent *La vie, il y a des enfants pour ça* (1994) et *Virtuellement vôtre!* (1994), trilogie où sont énoncées les aspirations qui suivent les idéaux révolutionnaires de la fin des années 60. *Bleu siècle* (1996), *Double. Rapport* (1998) et *Gris bleu* (1999) complètent son oeuvre de fiction.



moyen d'une intertextualité très fertile explicitée par les citations de présentation qui ouvrent chaque chapitre. Les auteurs convoqués appartiennent à des époques, genres et littératures nationales très différentes et montrent la volonté de dialoguer ou de s'interroger au détriment de l'écriture qui parle du moi et de la littérature qui risque de s'enfermer en elle-même.

Le personnage central de son roman *Bleu siècle* (1996) signale la question essentielle du débat de la dernière décennie du XXe siècle en Suisse :

Je suis la Suisse. Ceci est un pléonasme. À travers mon sous-continent, je suis. Je croyais, au sortir de la guerre, n'exister que par opposition à l'Europe en ruine. Réduit dans un creux, haine de l'étranger. [...]

Je ne suis pas un modèle réduit du passé, je préfigure le continent, l'utopie réaliste d'une monnaie stable, de frontières solides et d'une culture normalisée. La Suisse n'est que l'avenir de l'Europe (De Roulet, 1996 : 191-192).

Finalement, la perspective du voyage s'ouvre à d'autres réalités qui sont imposées par les nouvelles réalités sociales qui ont pris de l'ampleur dans la deuxième partie du XXe siècle. En particulier, le phénomène de l'exil et de l'immigration a contribué, d'un côté, à faire éclater la notion de régionalisme, telle qu'elle était comprise au début du siècle dernier. Et de l'autre, à interroger la notion de littérature nationale, telle qu'elle était acceptée après la Seconde Guerre mondiale. Dans ce domaine la notion d'*écriture déterritorialisée* ou *décentrée* aide à l'ouverture à d'autres réalités et à des thématiques en rapport avec la mondialisation où les discours nationalistes sont de plus en plus mis en question (Casanova, 1999 ; Albert, 2005).

À l'intérieur de ce cadre, de plus en plus complexe, **Adrien Pasquali** (1958-1999), né en Suisse, fils de l'immigration italienne de l'après-guerre et professeur à cheval entre Paris, Genève et éventuellement l'Italie, construit une partie significative de son oeuvre en suivant le voyage, au retour impossible, qui dévisage le migrant, *être de rue* (le voyageur contemporain) (Alfaro, 2007). Son premier récit publié, *L'éloge du migrant. È pericoloso sporgersi* (1988) et son dernier récit, *Le pain de silence* (1999), marquent le dernier jalon du parcours ébauché. Le migrant, au plan anecdotique parle d'un émigré italien qui vit en Suisse vers la moitié du XXe siècle, en part avec « l'illusion du possible retour qui se transforme en échec puisque l'exil, comme mouvement vers un au-delà, représente la séparation du pays natal, le travail et la solitude du travailleur » (Alfaro, 2007 : 114). Donc voyage et exil se confondent, le premier voyage du migrant devient initiatique et fondateur d'une réflexion dont la séparation, le déracinement et l'errance du voyageur (le migrant) s'imposent et expriment le *mal-être* existentiel, l'inadéquation sociale et la dislocation physique :

Je suis de rue, et l'errance solidaire colle à ma peau. (...) Je suis de rue et l'errance m'emprisonne, au goût de liberté ambigu qui suspend à hauteur de visage les gestes vainqueurs des rites de passage et d'exil. (...) Je suis de rue, de passage et d'impasse ; je suis, et d'où je viens est mon seul but (Pasquali, 1984 : 17).

L'attention que l'on peut porter à l'ensemble de l'œuvre de Pasquali enrichit doublement notre approche puisqu'il s'agit d'un auteur qui se consacre, en plus de son œuvre de création<sup>27</sup>, à la traduction<sup>28</sup> et à la critique littéraire<sup>29</sup>, et en particulier à la littérature de voyage<sup>30</sup> et à la réflexion à propos de l'essence interculturelle, trait identitaire de la littérature des dernières années du XXe siècle. Du point de vue littéraire, Pasquali introduit trois dimensions significatives: l'hybridation générique (entre la fiction et le journal autobiographique), une texture linguistique où la langue française est fécondée par la langue italienne et une thématique qui lance des clins d'œil aux grands auteurs de la littérature romande depuis le début du XXe siècle : Ramuz, représentant du vecteur régionaliste et Cendrars, représentant du vecteur cosmopolite. L'ensemble de son œuvre vise à signaler la nécessité du dialogue inter-culturel et inter-linguistique afin d'éviter l'angoisse existentielle et la crise existentielle provoquée par la migration, même si elle se transforme en élan créateur (Nota, 1995 : 161-162).

## Conclusion

Pour conclure, notons que certains éléments en commun ressortent des projets littéraires signalés et nous permettent d'ébaucher les grandes tendances extra-textuelles et intra-textuelles d'une littérature et d'une thématique, qui loin de s'affaiblir, est au contraire en permanente mutation. Depuis Cendrars, en opposition à Ramuz, la si recherchée description objective des récits de voyage littéraires de la fin du XIXe siècle se dissout et l'on constate que le champ de la littérature romande s'est constitué en un tissu riche qui confère à la dualité *dehors-dedans* une dimension fondatrice. L'appréciation de Nicolas Bouvier s'impose :

---

27. En plus des œuvres déjà signalées qui ouvrent et ferment sa production littéraire, il écrit *Les Portes d'Italie* (1986), son autobiographie intitulée *Portrait de l'artiste en jeune tisserin*, articulée en deux volets: I. *L'histoire dérobée* (1988) et II. *Passons à l'ouvrage* (1989). Suivent les récits de fiction: *Un amour irrésolu* (1988), *Le veilleur de Paris* (1990), *Une vie de livre* (1993) et *La Matta* (1994).

28. Il traduit des romans et des œuvres de l'italien des auteurs Mario Lavagetto, Aurelio Buletti (1946), Alice Ceresa (1923), Roberto Bazlen (1902-1965) et Giovanni Orelli (1928).

29. Il a écrit des essais critiques consacrés aux auteurs les plus représentatifs du panorama littéraire de la Suisse romande: C.-F. Ramuz (1878-1947), Gustave Roud (1897-1976) et Nicolas Bouvier (1929-1998).

30. Pasquali est l'auteur d'une étude très exhaustive sur l'ensemble de l'œuvre de Nicolas Bouvier intitulée: *Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde* (1996).

On ne peut donc prétendre que le voyage possède une vertu intrinsèque, exclusive, ni qu'il apporte une connaissance dont il aurait le monopole. [...] Ce que l'on peut, en revanche, dire, c'est que, pour une famille d'esprits, l'état nomade nourrit l'imaginaire, est accès à un monde poétique où les choses cessent d'être perçues comme distinctes, disjointes, solitaires, orphelines, mais comme d'éléments reliés - odeur, lumière, heure du jour, timbre d'une voix, buée d'un regard - qui conspirent pour former des ensembles harmoniques dont nous comprenons trop rarement la nature et la perfection. La création est une incessante polyphonie dont nous n'avons par paresse, routine, insuffisance d'être, qu'une lecture monodique. À cet égard, le déplacement dans l'espace peut être un sésame pour certains [...] (Bouvier, 2004 : 1079-80).

En partant du mythe du cosmopolitisme (Cendrars) au début du siècle et de la conquête de l'état nomade (Bouvier) vers la moitié du siècle, la confrontation culturelle (Chappaz et Lovay) et idéologique (De Roulet) nous ont conduit tout au long de la deuxième partie du XXe siècle vers l'interrogation de la migration et de l'exil (Pasquali) comme source de richesse et d'ouverture de l'interculturalité de la Confédération Helvétique. Tous ses jalons demeurent actuellement les noyaux thématiques fondamentaux de la littérature romande autonome, sans doute, et cependant intégrée à l'intérieur de deux grands polystèmes : la littérature européenne contemporaine et les littératures francophones où s'imposent les voix des écrivains représentants de la pensée duelle, de l'ici et de l'ailleurs (Moura, 1998).

*L'Esprit de Genève* (ville de l'humanisme) parcourt le siècle depuis les premières années du XXe siècle et jusqu'à nos jours. Son essence, le dialogue et l'esprit critique, s'inscrit au cœur de la conscience européenne en tant que *lieu de mémoire* et notamment en tant que *lieu d'avenir* (Steiner, 2005). L'intégration culturelle, exprimée au moyen des créations artistiques des écrivains (suisses/romands/européens) contemporains, demeure de nos jours le défi d'une invitation responsable vouée à la conquête d'un monde possible.

## Références bibliographiques

ALBERT, Christiane (2005). *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala.

ALFARO, Margarita (2002). "La literatura suiza de expresión francesa". In : Adelaida Porras (éd.) *Literaturas Francófonas*. Sevilla : Mergablum, pp. 27-62.

ALFARO, Margarita (2004). "Cosmopolitismo e imágenes del otro en Blaise Cendrars". In: Suárez, Pilar, Alfaro, Margarita (éds). *L'Autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito Francés y Francófono*. Madrid : La Factoría de Ediciones. pp. 51-61.

ALFARO, Margarita (2005). "La revisión de la historia en la literatura suiza de expresión francesa: Yvette Z'Graggen". In : *Thélème. Revista complutense de Estudios Franceses*, 20, pp. 7-18.

ALFARO, Margarita (2006). "La literatura suiza y el grupo de Olten: escritura y compromiso en las tres últimas décadas del siglo XX". In : *Estudios Filológicos Alemanes*, 12, pp. 445-454.

ALFARO, Margarita (2007). "Littérature de l'immigration ou littérature nationale. Le sens plurivoque de la migration chez Adrien Pasquali". In : *Espaces de la Francophonie en débat*. Porto : Forum APEF, 2006. pp. 109-126.

BOUQUET, Jean-Jacques (1995). *Histoire de la Suisse*. Paris : PUF.

BOUVIER, Nicolas (2004). *Oeuvres*. Paris : Gallimard.

BÜCHI, Christophe (2000). *Mariage de raison. Romands et alémaniques: une histoire suisse*. Genève : Éditions Zoé.

CAMARTIN, Iso (AL.) (1995). *Les quatre littératures de la Suisse*. Pro Helvetia : Zurich.

CASANOVA, Pascale (1999). *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.

CENDRARS, Blaise (1948). *Bourlinguer*. Paris : Folio.

COGEZ, Gérard (2004). *Les écrivains-voyageurs au XXe siècle*. Paris : Éditions du Seuil. Coll. Points.

COMBE, Dominique (1995). *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.

CHAPPAZ, M. LOVAY, J. M. (1997). *La tentation de l'Orient - Lettres autour du monde -*. Genève : Éditions Zoé.

DE ROULET, Daniel (1995). *La ligne bleue*. Paris : Éditions du Seuil.

DE ROULET, Daniel (1996). *Bleu siècle*. Paris : Éditions du Seuil.

DIDIER, Béatrice (1998). *Précis de Littérature Européenne*. Paris : PUF.

DÜRMÜLLER, Urs (1997). *L'évolution du plurilinguisme. D'une Suisse quadrilingue à une Suisse multilingue*. Zurich : Pro Helvetia

FRANCILLON, Roger (1998). *Histoire de la Littérature en Suisse romande. De la seconde guerre aux années 1970*. Payot : Lausanne.

FRANCILLON, Roger (1999) *Histoire de la Littérature en Suisse romande d'aujourd'hui*. Payot : Lausanne.

MEIZOZ, Jérôme (1998). "Ramuz et l'effet de capitale". In : *Swiss, Made. La Suisse en dialogue avec le monde*. Genève : Éditions Zoé. pp. 145-152.

MOURA, Jean-Marc (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : PUF.

NOTA, Michelle (1995). "Giuseppe Ungaretti : d'une poétique de l'exil comme poétique de la trace". In: Charles Bonn (éd), *Littératures des immigrations (Exils croisés)*. Paris : L'Harmattan, pp.161-176.

PASQUALI, Adrien (1984). *Éloge du migrant. È pericoloso sporgersi*. Lausanne : L'Aire.

PASQUALI, Adrien (1999). *Le pain de silence*. Genève : Éditions Zoé.

- RAMUZ, Charles Ferdinand (1992). *Deux Lettres*. Lausanne : Éditions de l'Âge d'Homme.
- RÜF, Isabelle (1998). "Éloge du nomadisme: les écrivains suisses entre allées et venues". In : *Swiss, Made. La Suisse en dialogue avec le monde*. Genève : Éditions Zoé. pp. 21-22.
- STEINER, George (2005). *La idea de Europa*. Madrid : Siruela.



# PROCÉDÉS NARRATIFS ET QUESTION IDENTITAIRE DANS LE ROMAN *DE CENDRES ET DE FUMÉES* DE PHILIPPE BLASBAND (1990)

*Julie Léonard*

Universidad de Valladolid

La question du déracinement et de la quête d'identité est non seulement apparente dans les thématiques du premier roman de l'écrivain belgo-judéo-iranien Philippe Blasband, mais elle est aussi reflétée par les procédés narratifs auxquels recourt cet auteur. Le récit, basé sur de nombreuses séquences descriptives, agence subtilement les dimensions spatiale et temporelle pour rendre, dans un désordre mesuré, l'effort de mémoire du protagoniste narrateur. Cette technique d'écriture lui permet de déboucher sur une structure complexe extrêmement pertinente pour servir le thème traité. Des procédés narratifs semblables ainsi que des motifs et des interrogations reviendront de façon récurrente dans la suite de son œuvre. Au préalable, un détour par une série de données biobibliographiques de l'écrivain est nécessaire pour entreprendre l'approche de ce roman «multiculturel» à tendance autofictionnelle. Il permettra, d'une part, de parler de la formation initiale de cet auteur polyvalent (diplômé en montage cinématographique) à laquelle doit apparemment beaucoup sa technique de romancier et, d'autre part, d'engager une réflexion sur la place de Philippe Blasband dans le panorama littéraire belge et puis, plus largement, dans l'espace francophone.

Né à Téhéran en 1964, d'une mère iranienne et d'un père belge d'origine juive polonaise et autrichienne, il est emmené très jeune, au gré des déplacements de ses parents, dans un périple qui l'a conduit de la Grande-Bretagne à l'Iran en passant par les États-Unis et par la Belgique à la fin des années soixante. L'installation en Iran, en 1975, ne durera que quatre ans. La famille quitte le pays lors de la révolution islamique pour revenir en Belgique et s'y établir de manière définitive en 1979. Depuis cette époque, Blasband vit à Bruxelles, qu'il quittera une fois encore, alors qu'il a dix-huit ans, pour un séjour de dix mois dans un kibboutz israélien. Aîné de trois garçons, il a reçu une éducation à la croisée des cultures dont il est issu. L'Orient et le persan, du côté maternel, l'Occident, bien sûr, la langue française et l'anglais, et enfin les valeurs juives et l'hébreu que son père lui a transmis. Tandis qu'il réintérait l'école belge pour achever ses études secondaires, il fut l'élève de l'écrivain Gaston Compère<sup>1</sup>, rencontre

---

1. Docteur en philosophie et lettres et auteur d'une thèse sur Maeterlinck, Gaston Compère fut professeur de français pendant des années à l'Athénée d'Ixelles (Bruxelles). Érudit et compositeur de musique, il est l'auteur d'une œuvre littéraire riche et variée dont le souci d'architecture entre inspiration et écriture est l'une des caractéristiques majeures. Un recueil

significative pour l'orientation littéraire de cet adolescent qui reconnaîtra plus tard avoir eu envie d'écrire dès son plus jeune âge<sup>2</sup>. Il s'inscrit à l'Institut Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS) de Bruxelles dont il sortira avec un diplôme de monteur en 1989. À partir de ce moment et jusqu'à ce jour, Blasband est impliqué dans des activités croisées dans les différents domaines où il aime s'exprimer : le montage, le scénario, le théâtre et l'écriture romanesque.

En 1990, son premier roman *De Cendres et de Fumées*, publié chez Gallimard, lui vaut le Prix Rossel. Suivront plusieurs autres dans la volée des années nonante, *L'Effet cathédrale* (Gallimard, 1994), *Max et Minnie* (Gallimard, 1996), *Le livre des Rabinovitch* (Le Castor Astral, 1998), un recueil de nouvelles *Quand j'étais Sumo* (Le Castor Astral, 2000) et enfin, *Johnny Bruxelles* (Grasset, 2005), son dernier en date. Parallèlement, Philippe Blasband se lance dans le domaine de la scène. Dramaturge prolifique, il est l'auteur, et à l'occasion le metteur en scène, d'une quinzaine de pièces dont *La lettre des chats* ; *Jef* ; *Les Mangeuses de chocolat* ; *L'Invisible* ; *Le Village oublié d'au-delà des montagnes* ; *Les témoins...*

En cinéma, il monte et réalise des courts métrages d'abord (*WC* ; *Cha-cha-cha*) et écrit des scénarios en collaboration avec les réalisateurs Frédéric Fonteyne (*Les Vloems*) , Geneviève Mersch (*John*) et Sam Garbarski (*La Dinde*). À la fin des années nonante, il travaille comme scénariste de longs métrages : *Max et Bobo* (Frédéric Fonteyne, 1998) ; *Une Liaison pornographique* (Frédéric Fonteyne, 1999, avec Sergi López et Nathalie Baye) ; *Thomas est amoureux* (Pierre-Paul Renders, 2000) ; *Deuxième quinzaine de juillet* (Christophe Reichert, 2000) ; *Le Tango des Rashevski* (Sam Garbarski, 2002) ; *J'ai toujours voulu être une sainte* (co-scénariste : Geneviève Mersch, 2002) ; *La femme de Gilles* (Frédéric Fonteyne, 2004) ; *Irina Palm* (Sam Garbarski, 2006)... Il a lui-même réalisé trois longs métrages : *Un honnête commerçant* (2002, avec Philippe Noiret), *La couleur des mots* (2005) et le récent *Coquelicots* (2007).<sup>3</sup>

Départ en flèche et reconnaissance littéraire pour le moins fracassante pour ce jeune romancier de vingt-six ans, dont le nom, encore inconnu à l'époque, fut clamé dans toutes les critiques de la rentrée littéraire 1990. Publié par Gallimard, le premier roman de Philippe Blasband, *De Cendres et de Fumées*, a impressionné les journalistes francophones pour plusieurs raisons, et ceux-ci de s'empresser de faire du jeune écrivain

---

de nouvelles Sept machines à rêver (1974), des romans, dont *Je soussigné Charles le Téméraire, duc de Bourgogne* (1985), une pièce de théâtre *Le dernier Duc d'Occident*.

2. Entrevue avec Jean-Luc Outers (2004). In : Jacques De Decker, Jean-Luc Outers, Jean-Pierre Verheggen. *Cinquante et Un : Littérature au Présent* (Livre multimédia). Bruxelles : La Maison d'à côté.

3. *La couleur des mots* (2005) et *Coquelicots* (2007), Philippe Blasband (réalisateur et scénariste), Climax Films. Les deux longs métrages furent projetés respectivement lors de la 51e et 52e édition du Festival de Valladolid dans la section « Punto de Encuentro ».



une des valeurs sûres d'une nouvelle génération (Maury, 1991)<sup>4</sup>. La Belgique est aussi sous le charme. Tant les lecteurs que les critiques sont enthousiasmés. Ces derniers couronnent ce premier roman par le prestigieux Prix Rossel, ce qui annonce peut-être déjà la consécration... La reconnaissance publique ne s'est pas non plus fait attendre. Mis à part les qualités intrinsèques de ce premier roman, deux facteurs institutionnels importants ont joué en faveur de Philippe Blasband. Le prix Rossel, d'une part, dont les espérances de vente tourneraient autour des 3000 exemplaires (et qui entraîna rapidement la traduction du roman en italien et en néerlandais, puis en bulgare), et le fait de se faire éditer directement chez Gallimard, d'autre part.

Dans un article intitulé « Une nouvelle génération qui ose », Pierre Maury, journaliste du quotidien *Le Soir* à Bruxelles, déclarait : « Quelques mois à peine, de mars à septembre 1990, auront suffi [...] à l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs qui souffle, à travers quatre personnalités différentes, un vent de tempête dans toutes les directions. » (Maury, 1991 : 5). Maury et les journalistes qui annonçaient un renouveau dans la littérature belge francophone ne s'étaient effectivement pas trompés. À peine quatre ans plus tard, Jean-Luc Outers, critique littéraire et romancier, publiait un article où il parcourait les récents romans de quatre auteurs qui, selon lui, étaient les premiers représentants d'une nouvelle génération d'écrivains dans le panorama des lettres belges de langue française (Outers, 1995). Eugène Savitzkaya, Francis Dannemark<sup>5</sup>, Jean-Philippe Toussaint et Philippe Blasband venaient de publier de courts romans originaux et avant-gardistes qui présentaient des caractéristiques communes : « Balayant les principes de la narration linéaire, leurs récits parlent d'aventures intérieures, de personnages absents du monde, d'histoires enchevêtrées, de musicalité ou d'atmosphères. » (Outers, 1995 : 384).

Les appellations qui sont tour à tour utilisées pour désigner cette génération sont variables et incommodes car elles encourent toutes le risque de rassembler dans un même moule des auteurs singuliers. Néanmoins, on les trouvera sous les étiquettes de « post-modernes », « d'écrivains minimalistes » ou encore « d'auteurs de la contemporanéité », aucune ne faisant l'unanimité.

En Belgique, son pays d'accueil, Blasband est donc classé dans le corpus littéraire national. L'auteur, « aux racines indécises », comme le désigne Jean-Luc Outers (Outers,

---

4. Dans un article, Pierre Maury, journaliste du quotidien *Le Soir* à Bruxelles, parlait d'une « nouvelle génération qui ose » révélée en 1990 selon lui, par « quatre personnalités très différentes ». Une prévision qui s'est révélée exacte au fil de la décennie.

5. Depuis une dizaine d'années, Francis Dannemark, l'aîné des auteurs de cette génération, semble jouer un rôle de « rassembleur » dans l'univers littéraire belge et de diffuseur de sa production. Il dirige, entre autres, la collection « Escapes du Nord » de la maison d'édition bordelaise *Le Castor Astral* et est à l'origine de nombreuses initiatives dans le domaine de la diffusion de la littérature francophone de Belgique (notamment en vue d'une plus grande intégration des œuvres belges dans les programmes scolaires).

1995 : 382), séduit, entre autres, par son caractère cosmopolite que beaucoup mettent en relation avec l'essence même du plat pays et plus spécialement de sa capitale plurilingue et multiculturelle où il fait bon se poser des questions sur son identité. Cependant, nous voyons aussi une portée plus universelle dans cette œuvre qui traite irrémédiablement de quête identitaire et qui aboutit à une conception plurielle de la culture de l'individu libéré du lien obligé avec un ou plusieurs pays. Le cas de Philippe Blasband est particulier. Il n'appartient à aucun des deux courants de littérature de l'immigration aujourd'hui clairement définis en Belgique francophone, la « rital-littérature » produite par les Italiens de la première et deuxième génération, d'une part, et la croissante production maghrébine majoritairement féminine, d'autre part. Bien que l'écrivain présente des points communs avec les deux groupes précédemment cités et, plus particulièrement avec la génération beur, leur situation d'immigré est fondamentalement distincte. En Belgique, Philippe Blasband et d'autres auteurs issus de l'immigration qui choisissent d'écrire en français, participent naturellement d'une certaine « créolité ». À notre avis, la tentation de l'universalisme de Blasband, dans laquelle certains critiques identifient une connotation « très « belge » » (Durand & Winkin, 1996 : 249), ne peut être réduite à ce champ littéraire national. Elle doit être replacée dans un contexte littéraire francophone plus vaste dont l'auteur fait aussi partie, sans contester pour autant toute l'importance que peut représenter Bruxelles comme lieu d'exil et de création. Au fil de l'approche de son ample production, des indices nous invitent à classer son œuvre (ou du moins une grande partie) dans cette tendance cosmopolite et universelle déjà ancrée dans le domaine littéraire francophone et dont la dynamique anglophone depuis longtemps conceptualisée comme la « World Fiction » semble avoir inspiré les auteurs du récent Manifeste « *Pour une littérature-monde en français* »<sup>6</sup>.

Son premier roman *De Cendres et de Fumées* dont la tendance générique est autofictionnelle, contient déjà en germe tous les éléments de sa production ultérieure. Parmi l'œuvre de cet écrivain, c'est, sans aucun doute, le récit qui reflète le mieux cette recherche des racines tant par sa forme que par son contenu. Le rapprochement de *De Cendres et de Fumées* avec le *Livre des Rabinovitch*, publié huit ans plus tard, est inévitable. Si le premier roman traite surtout des origines persanes de l'auteur, *Le livre des Rabinovitch* est un hommage à son ascendance paternelle. Des motifs identiques apparaissent dans les deux récits et certaines récurrences renforcent l'idée du caractère en partie autobiographique de l'œuvre.

Iradj passe une enfance heureuse en Iran avec ses deux frères Raoul et Maurice, avant

---

6. Dans *Le Monde des Livres* du 15 mars 2007, Jean Rouaud et Michel Le Bris font paraître un manifeste qui affirme l'émergence d'une « littérature-monde en français » et voudrait dresser l'acte de décès de la francophonie. Le manifeste est signé par 44 écrivains d'expression française. Ce premier texte a été suivi par la publication en mai d'un ouvrage collectif *Pour une littérature-monde* chez Gallimard.

de fuir le pays tombé aux mains des révolutionnaires islamistes. De sa vie à Téhéran, il lui reste le souvenir des couleurs, de la volupté de la vie à l'orientale et surtout les figures excentriques de la famille de sa mère qui ont peuplé son univers. La révolution oppose les membres du clan Hosseini et disperse la famille un peu partout dans le monde. Iradj, ses parents et ses frères arrivent en Belgique et s'installent à Bruxelles. Le père, Ricardo Lévy, un juif argentin alcoolique invétéré vit aux dépens de sa femme qui se lance dans les affaires et rachète un restaurant. Iradj s'intègre difficilement dans la nouvelle société. Il s'éprend pour Cendres, une demi-folle libanaise qui se prostitue dans Bruxelles. C'est le début d'une étrange liaison qui consume le protagoniste. La fin de leur relation coïncide avec la mort de son frère aîné Maurice, gigolo de profession, qui se fait empoisonner par une vieille maîtresse. Il laisse un testament qui surprend toute la famille : non seulement il désire être incinéré, mais il veut aussi que ses cendres soient jetées dans les toilettes d'un hôtel du sud d'Israël. Chargé de cette mission, Iradj part pour la « terre promise » où il séjournera d'abord plusieurs mois dans un kibboutz, avant de se rendre à Eilat et accomplir les dernières volontés de son frère. Rentré à Bruxelles pour effectuer son service militaire, il apprend la faillite de sa mère, devenue cartomancienne, près de la gare du midi. Son père a quitté la famille pour une femme plus jeune et Cendres partage désormais sa vie avec un autre homme. Se déclenche alors le processus d'anamnèse qui conduira le protagoniste à l'écriture pour éviter que l'oubli n'engloutisse à jamais les noms, les visages et les lieux, mais tout se dissipe en cendres et en fumées...

Ce récit en « je » ne dépasse pas 150 pages et est divisé en 15 chapitres qui contiennent de 5 à 20 pages maximum. Ils constituent une répartition assez arbitraire de ce récit fragmentaire, ne correspondant ni à la logique spatiale, ni à la structure temporelle. Au plus ce nombre pourrait rappeler les 15 mois qu'a duré la relation du protagoniste avec Cendres. La recomposition d'un univers par un effort de mémoire qui va accompagné d'une quête identitaire du narrateur est rendue de façon subtile par un texte disloqué où de multiples récits sont savamment agencés, comme découpés avec des ciseaux, pour former finalement un ensemble complexe. La division en chapitres traduit avant tout un refus de la mise en récit linéaire, la segmentation n'est pas plus thématique que temporelle. Elle n'ordonne en rien cet ensemble de pièces éparses, qui à première vue semblent disposées au hasard, mais qui forment un ensemble à l'architecture ingénieuse. La complicité du lecteur est requise. Il doit apprivoiser cette disposition hétéroclite et se concentrer sur les indices de la narration qui le guideront au fil de la découverte de l'histoire.

Dans un balancement entre souvenirs et projections, s'accumulent anecdotes, descriptions et réflexions rangées de façon apparemment associative, un souvenir évoquant l'autre. L'auteur procède par reprises et retouches successives d'un thème ou d'une

histoire pour enrichir progressivement le récit avant qu'il n'atteigne sa forme définitive.

Couper, combiner, déconstruire sont les activités essentielles de la formation de monteur de Philippe Blasband, mais c'est aussi un des aspects de son écriture, surtout visible dans son deuxième roman *L'Effet cathédrale*. À ce sujet, l'auteur explique que cette méthode de montage cinématographique qu'il applique également dans ses romans répond à un critère d'exigence qui lui permet, entre autres, de prendre de la distance par rapport à ce qu'il écrit<sup>7</sup>. D'autres pensent qu'à côté de l'influence que sa formation peut avoir sur son travail d'écrivain, il ne faut pas laisser de côté « son goût des combinatoires et des structures arborescentes » qu'il aurait hérité en partie de son père informaticien (DURAND & WINKIN, 1996 : 249). En définitive, Blasband aime exploiter le pouvoir d'expression de toutes les formes de récit et les laisser s'influencer entre elles (romans influencés par le cinéma, théâtre influencé par le conte et la fable, le témoignage...).

Tant au niveau des thèmes que de la construction de ses romans, on retrouvera chez Blasband une dialectique dans son approche littéraire qui confronte son héritage oriental et une certaine nordicité pour se définir finalement dans l'échange des cultures. En ce qui concerne la structure narrative de son premier roman, elle annonce une constante que l'on retrouvera ensuite dans l'ensemble de sa production. Carmelo Virone la décrit de cette manière :

« [La structure narrative] apparaît comme le fruit d'un compromis entre deux pratiques du récit, celle du conte à la façon de l'illustre modèle arabo-persan, essentiellement porté par une logique d'enchaînement des actions (elles définissent le personnage et composent son destin, sa légende) et celle du roman psychologique issu de l'héritage occidental, enclin à l'analyse introspective. » (Virone, 1999 : 176)

La structure démontée du roman repose sur de nombreuses séquences descriptives qui envahissent littéralement le récit. La description spatiale ne domine pas. Les passages descriptifs en relation avec un lieu concret ne sont pas exhaustifs et ils rendent de façon vague une ambiance qu'évoque le souvenir et qui est intimement liée avec la quête de l'identité. Les espaces sont toujours ficelés aux descriptions des personnages qui, elles, sont travaillées scrupuleusement. La valse de portraits brossés par à-coups est en fait l'armature du roman sur laquelle viennent se greffer des anecdotes et des épisodes narratifs plus courts. Curieusement, les descriptions s'estompent peu à peu et débouchent sur une partie narrative pour réapparaître ensuite subitement, sans que soit annoncée une dominante descriptive. Elles sont souvent juxtaposées à d'autres épisodes, simplement marquées par le signe typographique de l'alinéa. Sans transition, on passe d'un portrait à un autre, le tout ponctué d'insertions et de digressions. Il

---

7. Entrevue avec Jean-Luc Outers (2004). Op. cit.

s'agit donc de descriptions « éclatées » d'un même pantonyme<sup>8</sup> parfois construites au moyen de récits répétitifs dans lesquels les informations redondantes se mêlent à de nouvelles données pour réduire l'illisibilité des récits précédents. Comme la narration, la description suit le principe de dispersion que reflète l'écriture mémorielle. Ce système descriptif nous présente des personnages dans toute leur profondeur, souvent pittoresques et attachants par leurs faiblesses mêmes, passés au crible par la subjectivité du narrateur.

Dans ce roman, l'omniprésence de la thématique du déracinement et de la quête identitaire fait que la position du personnage dans l'espace et dans le temps doivent être traitées conjointement. Il s'agit de deux dimensions intimement liées par la remémoration et qui constituent l'ancrage référentiel du personnage. Le narrateur se cherche dans un va-et-vient incessant qui mêle les lieux et les époques et lui permettra peu à peu de construire sa « légende ». Dans cette structure narrative complexe, la chronologie, éloignée de toute linéarité, semble, dans un premier temps, chaotique et anarchique. Les premiers chapitres donnent l'impression que l'auteur installe son récit dans une achronie. Cependant, au fil du texte apparaissent diverses temporalités en relation avec le passé, le présent et le futur, que confirme l'usage des temps verbaux du récit. Nous en distinguons trois qui se juxtaposent et se recourent sans cesse dans le récit. En se basant sur la chronologie de l'histoire, on peut les présenter selon un ordre de 1 à 3.

La première temporalité (T1) est celle de l'enfance d'Iradj en Iran depuis le plus jeune âge jusqu'à l'adolescence et la fuite de la famille Lévy au moment des troubles provoqués par la révolution islamique. C'est dans un mouvement de prolepses et d'analepses que l'auteur dépeint la « tribu » des Hosseini, depuis les arrière-grands-parents.

La deuxième temporalité (T2) correspond à l'arrivée de la famille Lévy en Belgique et de leur existence dans ce pays. Cette temporalité comprend le séjour d'Iradj en Israël.

La troisième et dernière temporalité (T3), la plus difficile à cerner, constitue le récit premier. C'est le moment de l'écriture et de la réflexion, où l'analyse introspective envahit le texte. C'est aussi le temps du métadiscours et du questionnement sur l'outil de la rétrospection, la mémoire. Cette temporalité marque une pose dans le processus narratif. Tourmenté par les souvenirs et les failles de la mémoire, le narrateur est aussi en proie à des visions négatives sur sa fin et sa disparition, rendues dans le récit par des prolepses et l'apparition de l'indicatif futur.

Outre le fait que les trois temporalités se croisent continuellement dans le roman, au sein de chacune de celles-ci des bonds en avant et en arrière relancent le récit dans toutes les directions. On assiste parfois au passage subtil d'une temporalité à l'autre dans

---

8. Pour la typologie de la description, nous utilisons la terminologie de Philippe HAMON, explicitée dans le quatrième chapitre de son ouvrage *Du descriptif* (1993). Paris : Hachette, pp. 127-163.

le même paragraphe. Ce recours au bouleversement et à la confusion des temporalités permet de refléter la conscience du temps fragmentaire et problématique du narrateur et d'insister sur l'irruption incontrôlée des souvenirs. En ce qui concerne la T1 et la T2, l'auteur renforce la dynamique du récit en sélectionnant et en reconstituant quelques épisodes emblématiques qu'il narre en y injectant toute sa subjectivité. De cette manière, il remplace le mouvement rétrospectif par une visée prospective qui tient le lecteur en haleine devant des scènes souvent pittoresques ou rocambolesques dont l'issue est toujours postposée tant elles sont reproduites sans s'achever ou se résoudre.

Alors que la structure rétrospective des romans à caractère autoréférentiel justifie souvent l'apparition de datations lors de l'évocation des souvenirs, on remarque curieusement que ce roman ne contient aucune date, pas même pour situer les événements historiques qui orientent la destinée des personnages. Nous rencontrons néanmoins quelques indications, en relation avec son âge aux différents moments de l'histoire. Ces indications sont parfois approximatives, ou mises en doute par le narrateur, ou encore contredites d'une page à l'autre. Les informations temporelles ne nous permettent pas d'établir une chronologie précise, qui n'aurait par ailleurs aucun sens dans une construction narrative si « éclatée », mais elles nous donnent des repères en fonction des épisodes. Il est finalement possible, par un effort de lecture, de reconstituer le fil des événements grâce aux indices temporels du texte.

L'univers des souvenirs est bien sûr celui qui permet la réunion des différentes temporalités du récit :

J'eus un sursaut d'ennui : je pensai à autre chose. Je revis mes tantes, qui s'épilaient dans la vapeur sucrée, et le regard sévère, triste de Leïly, je revis Maurice, qui sifflotait dans les terrains vagues, ma mère recousant un pantalon en sortant sa langue, je vis mon père, et les frères Hosseini, et l'arrière-grand-mère, je revis Bruxelles comme je l'avais vue pour la première fois, je relus mentalement l'œuvre complète de Dostoïevski, je retombai amoureux des grandes et belles intellectuelles aux longs cheveux blonds, et je revis Cendres, dans le café en face de l'Opéra de la Monnaie, et je vis Cendres qui tirait les cartes sérieuse comme un enfant, et, de nouveau, j'arpentais, dans la nuit, derrière elle, chacune des rues de Bruxelles... (Blasband, 1999 : 99)<sup>9</sup>

Le temps dispersé figure la reconstitution du passé par la mémoire. Dans ce roman, la perception de la durée importe davantage que la chronologie des événements. Les temporalités ne servent pas à construire le déroulement chronologique du récit, mais elles sont au service de l'espace. C'est cette dimension que nous allons traiter à la suite.

Le narrateur du roman vit un voyage concret, il entreprend un déplacement géographique véritable. Mais comme beaucoup d'écrivains issus de l'immigration, il

---

9. Pour les extraits du 1<sup>er</sup> roman de Blasband, nous citons l'édition de 1999. BLASBAND, Philippe (1999). *De Cendres et de Fumées*. Bruxelles : Labor, « Espace Nord ».

relate aussi un périple intérieur où les lieux qui lui apparaissent en pensée et en rêve ont une valeur métaphorique. L'itinéraire spatial d'Iradj débute en Iran, se poursuit en Belgique, terre de l'exil, avec un crochet d'une année en Israël et puis se termine sur le retour à Bruxelles. Ce sont les trois espaces de ce roman qui sont les lieux de la construction identitaire du personnage et aussi les endroits de la confusion des repères.

L'Iran est l'espace idéalisé, celui de l'enfance. La maison familiale, les membres du clan Hosseini et les traditions ont imprégné profondément le narrateur. Pays de cocagne laissé derrière à cause d'un caprice de l'Histoire, l'Iran devient un lieu métaphorique toujours évoqué de manière poétique. C'est l'espace du roman qui est le plus décrit, bien que les descriptions soient assez générales et parfois vagues. L'espace est à peine esquissé. Elles disent l'ambiance familiale, la culture persane et la volupté orientale, le temps de l'insouciance et du bien-être :

Elles [les tantes] habitaient une vieille bâtisse, au nord de Téhéran, là où la ville semble vouloir grimper la chaîne de l'Albroz, hésite et s'arrête dès que la pente est trop forte. L'été, il y faisait plus frais que dans le bas de la ville. Mon grand-père avait acheté un manoir, typiquement persan, de l'époque des Ghadjars. Dès qu'une aile était restaurée, l'autre tombait en ruine. L'architecte avait pourvu chaque chambre d'une dizaine de portes, certaines condamnées par intermittence. Des placards immenses débouchaient étrangement sur des escaliers en colimaçon, des trappes menaient à des pigeonniers très hauts, où j'allais me cacher.

Les après-midi d'été, après avoir bu le thé, nous faisons la sieste en famille, dans le salon, sur des coussins bombés couverts d'une laine rugueuse. La nuit, les servantes installaient les lits sur les toits et les surplombaient de moustiquaires. Les vieilles entchadorées, au sommeil difficile, bavardaient jusqu'au petit matin. Leurs phrases traînantes et nasales berçaient les enfants, qui s'endormaient scrutant le ciel, à la recherche d'une étoile filante ou d'un ovni. (Blasband, 1999 : 9-10)

Face à l'Iran, Israël est en quelque sorte l'espace culturel mythique dont Iradj et ses frères ont hérité de leur père. Le questionnement de la judaïté est une constante dans l'œuvre de Philippe Blasband. C'est un trait identitaire qui ne laisse jamais indifférents les personnages qui le partagent. Ils se l'approprient ou s'en écartent chacun à leur manière.

Le narrateur, contraint d'accomplir la dernière volonté de son frère décédé, s'en va pour la « terre promise ». C'est pour lui l'occasion de vivre une expérience qui pourrait l'orienter dans sa quête identitaire. Le séjour dans le kibboutz symbolise sans aucun doute le besoin de comprendre cette composante de son identité dans le cadre d'une appartenance à une collectivité.

Comme pour l'Iran, les brèves allusions à Israël sont enjouées et sereines. Il décrit cette terre aride et riche à la fois comme celle qu'il a connue durant son enfance. La description de l'espace détermine la volonté d'acquérir une identité et une langue :

J'aurais voulu dire à Raoul que je ne le suivrais pas, que je restais là-bas, dans le kibboutz de Kfar-ha-Tmarim, en face de la frontière. Je voulais devenir israélien. Je voulais faire trois ans d'armée, acquérir la démarche chaloupée des sabras, je voulais mourir dans le pays du lait et du miel. Je voulais penser dans la langue de Dieu.

[...]

J'aimais les palmiers immenses, qui ployaient sous le poids des dattes gorgées de sucre, et la chaleur étouffante, et les filles aux traits marqués et aux cuisses brunes. Mon hébreu perdait son accent français, bientôt on me prendrait pour un indigène. (Blasband, 1999 : 140)

Les déplacements géographiques sont l'occasion de réflexions permanentes sur l'appartenance à un lieu ou un autre. Le voyage en Israël est utile au narrateur pour se rendre compte que l'appartenance à un pays identifiable à une nationalité ne répond pas à sa quête identitaire :

J'ai cru qu'en bougeant sur la carte, je bougerais en moi-même, je me transformerais, je serais autre. En partant pour Israël, j'avais cru que ce voyage allait m'endurcir, que ma sensibilité exacerbée allait s'éteindre. Les voyages ne résolvent pas les problèmes, ils en créent de nouveaux. (Blasband, 1999 : 19)

Les voyages disent clairement l'écartèlement identitaire et la perte de repères du narrateur. Il n'y a pas de raison pour choisir un pays plus qu'un autre :

Je ne sais plus précisément ce qui m'a poussé à rester en Israël, ni ce qui m'en a fait revenir. Les raisons officielles cachent d'autres raisons, plus troubles, plus intimes, et ces raisons-là servent de paravents à des motifs de moins en moins avouables, qui se superposent à l'infini. Je ne sais plus ce qui m'a poussé là-bas ; je ne sais plus ce qui m'en a fait revenir. (Blasband, 1999 : 139)

Ce deuxième espace n'est-il pas le monde intermédiaire qui va permettre la réconciliation identitaire ?

Israël constitue le voyage physique en quête d'identité qui est un échec. La nostalgie de Bruxelles ouvre une nouvelle recherche identitaire à l'écart des espaces géographiques liés aux origines. Le retour vers la Belgique détermine Bruxelles comme le lieu où devra être accomplie la synthèse, tout à la fois lieu de résidence de la famille et espace imaginaire.

Bruxelles est l'espace le plus complexe du récit, celui de la quête identitaire, de l'amour, du deuil, de la souffrance, c'est aussi l'espace de l'écriture à laquelle le narrateur a recours comme une porte de sortie et un remède contre l'oubli et l'anéantissement des souvenirs qui ont fait de lui Iradj Lévy. Tout au long du récit, la ville est décrite par le regard extérieur de l'exilé sur ce qui reste un paysage d'adoption et non un véritable lieu d'ancrage. La confrontation entre l'Orient et l'Occident est sensible. Le narrateur y a le sentiment d'une profonde altérité face à la nouvelle culture à laquelle il refuse de participer dans un premier temps :



Je ne parlais à personne au lycée. Que pouvaient-ils comprendre de ma vie, ces petits bourgeois belges ? Vivaient-ils dans un restaurant ? Faisaient-ils la plonge pendant douze heures d'affilée ? Avaient-ils pour frère un gigolo consciencieux ? Avaient-ils vécu l'Iran, eux ?

Avaient-ils vu les lacs salés éclairer les nuages, et des tourbillons de dix mètres ravager des champs desséchés, et un bus à deux étages lentement dériver sur la glace, au nord de Téhéran ? (Blasband, 1999 : 13)

Les références à Bruxelles sont pour la plupart empreintes de critiques et de rejet. Le désir de rentrer en Iran, la « terre-origine », et de retrouver ses couleurs et sa chaleur est omniprésent. Mais, peu à peu, à travers le regard du narrateur, on découvre toute une ville en ébullition, un espace cosmopolite et qui lui permet de retrouver sa propre « orientalité » :

La Belgique a des côtés orientaux. La vie y est douce ; le temps s'y écoule comme à regret. (Blasband, 1999 : 76)

Bruxelles, lieu de nulle part et de partout est un espace où se mélangent les cultures et qui permet l'ouverture vers l'universalisme. La capitale belge, c'est d'une certaine manière le lieu-clé de l'œuvre de Philippe Blasband, le lieu de la synthèse, de la symbiose, là où peuvent se vivre et se confondre les origines.

Le plus souvent, les déplacements réels et imaginaires sont synonymes de souffrance et de perte de repères identitaires. On assiste à un véritable déchirement du personnage entre les lieux. Un espace chasse l'autre, la mémoire dysfonctionne, l'oubli envahit et détruit tout.

J'oublie l'Iran. J'aurais dû ouvrir les yeux plus grands, ou prendre des notes sur des bouts de papier. (Blasband, 1999 : 60)

Cette confrontation des identités se déroule à travers un processus de rêveries et de visions imaginaires, rendues par des passages empreints de réalisme magique, et qui plongent le narrateur dans les lieux du passé et du présent. Serait-ce le moment de la prise de conscience d'une identité nécessairement multiple ?

Les trois espaces et les trois temporalités sont parfois réunis et les frontières disparaissent. Le rêve permet de franchir les limites de l'espace et l'appartenance à un lieu concret se dissipe. Le caractère aérien de ces tribulations figure le sentiment de liberté de l'exilé :

Régulièrement, je rêve que je reviens en Iran. Ce ne sont ni des rêves agréables ni des cauchemars. Je n'y ressens aucune nostalgie, aucune peur, aucune émotion.

J'y visite, comme des musées, les lieux où j'ai vécu. Je rencontre des gens, et ces gens me sourient et me parlent, et souvent, je ne les reconnais pas. Ceux que je reconnais me mettent mal à l'aise. Superficiellement, ils n'ont pas changé ; en fait, ils sont modifiés d'une manière indéfinissable et profonde. Parfois, les lieux se mélangent ; par exemple, je franchis une porte et me retrouve à Bruxelles. (Blasband, 1999 : 107)

L'écartèlement identitaire du protagoniste est figuré à plusieurs reprises dans le texte au cours de visions qui confrontent les trois espaces. Sa condition de déraciné semble se confirmer :

Nous survolons la ville. Je reconnais le parc Duden, la gare du Midi et, après un virage, le boulevard du Centre, la Bourse, la place Sainte-Catherine, le canal. Le vent froid me rougit les joues et me décoiffe. De temps en temps, je dois écarter une mèche de cheveux qui me barre le visage. Je regarde derrière mon épaule : Raoul et Maurice vole à ma suite, à une dizaine de mètres, côte à côte. Maurice porte un de ses pantalons vert pomme à pattes d'éléphant. Le vent s'y engouffre et le gonfle.

Plus loin, dans une formation en « V » comme des oiseaux migrateurs, volent Leily-la-Surdouée, les frères Hosseini, mes tantes, les vieilles célibataires, l'arrière-grand-mère en tchador, et plus loin encore, mes parents (mon père vole en zigzag), et plus loin encore, d'autres visages, d'autres corps je ne les reconnais pas.

Je regarde de nouveau en dessous de moi. La ville s'est modifiée. Elle est immense, ondulée par la chaleur, estompée sous la poussière. Elle couvre tout un plateau, d'une chaîne de montagnes à l'autre. Je vois le dôme bleu d'une mosquée. Je vois des avenues dont j'ai oublié les noms successifs. Je vois des gens, qui, d'ici, ne sont que des insectes.

Nous volons vers le nord de la ville. Bientôt, je vois la maison de mon grand-père, la vieille bâtisse persane. Je me sens accélérer. L'air siffle. Je me retourne : derrière moi, plus de Maurice, plus de Raoul, plus de Hosseini, mais des ogives, d'acier étincelant. Je n'ai pas l'impression de m'approcher du sol. C'est le sol, oui, c'est le sol qui se précipite vers moi.

Je hurle. (Blasband, 1999 : 138-139)

L'analyse de l'espace nous révèle trois lieux distincts : celui de l'enfance passée en Iran, le voyage réel à Israël qui figure en quelque sorte l'échec de la recherche identitaire et l'espace de l'exil qui lui permet d'assumer son identité multiple sans choisir un pays de référence.

La mise à distance qu'implique le statut d'étranger est visible du début à la fin de ce roman et elle détermine le regard d'Iradj sur le monde, sur la Belgique et sur l'Iran. Bien qu'il ne se sente pas plus d'un pays que d'un autre et qu'il ne nomme pas un ailleurs dans cette recherche d'identité, il ne se sent jamais vraiment chez lui. Éclairer le passé et retrouver les liens qui l'ont construit afin de comprendre ce qu'il est devenu justifie cet effort de la mémoire. Le temps fait son œuvre, l'oubli implacable rend l'entreprise ardue et parfois douloureuse.

Les feuilles se noircissent et s'amassent sur un coin de mon bureau. Les époques se mélangent, les personnages se confondent, dans le passé je me perds. (Blasband, 1999 : 147)

La démarche est-elle vouée à l'échec ? L'écriture serait-elle impuissante à faire revivre le passé ? Ou bien est-ce l'écriture qui révèle la nature nécessairement multiple et changeante de l'identité ?

Chaque mot détruit le souvenir qu'il décrit. Les phrases effacent mon enfance. L'Iran, Cendres, Maurice, ma vie jusqu'à ce jour s'évanouissent. Je n'existe plus qu'à peine. Un jour, je mourrai. Plus rien n'aura d'importance, enfin. (Blasband, 1999 : 147)

Faut-il conclure à un échec, faisant d'Iradj Lévy un homme définitivement déraciné à l'identité introuvable ?

J'avais détruit mentalement toute la maison, et je ne ressentais rien. Je compris que je n'étais plus rien. Je m'étais déguisé en Persan, en Juif, en soldat belge ; j'étais un imposteur. Je n'étais plus rien. Aucune frayeur, aucune fierté ; je m'en fichais. (Blasband, 1999 : 146)

Ce constat provoquerait-il l'indifférence du protagoniste, finalement plongé dans une société qui a du mal à se définir et ne fait pas cet effort de mémoire ?

La Belgique hait l'Histoire. La Belgique se contente d'une modeste chronique de village, avec ses fous, ses curés, ses cafés, Je n'y ai rien fait, n'y ai rien vu. Il n'y avait rien à y voir. (Blasband, 1999 : 111)

Nous voyons au contraire l'aboutissement de cette recherche comme la prise de conscience d'une identité nécessairement multiple, celle de l'exilé, qui expliquerait cette apparente insensibilité du personnage qui se sent et se sait enfin fait de tout. L'exil est véritable et il est identité, avec en arrière-plan la ville de Bruxelles. Y vivent la plupart des personnages des romans de Philippe Blasband, étrangers arrivés là par hasard et souvent contre leur volonté. Ils ont trouvé leur nationalité, celle de l'exilé... subtile, fluctuante et universelle. Une nouvelle, écrite postérieurement, tirée de son recueil *Quand j'étais Sumo* (2000) semble donner réponse au questionnement que l'auteur met en scène dans ce premier roman à l'architecture narrative impressionnante.

C'est pour cela que je t'en parle, mon ami, moi qui n'ai connu que cela, que cet exil véritable, moi qui n'ai jamais senti vraiment d'appartenance à un peuple ou une terre, moi qui parfois ai fait semblant, qui parfois me suis grîmé en patriote, et avec une énergie forcenée, mais juste pour tenter de dissoudre l'exil véritable en moi, de le chasser de mon sang, de ma chair, et l'exil véritable n'en revenait que plus violemment, parce que c'était cela mon peuple, cela ma terre, je suis un professionnel, un champion, un commentateur, un théoricien, un enfant, un adepte, un représentant de l'exil véritable, et c'est en tant que tel, en tant que spécialiste de la question, mon cher ami, que je te parle. Maintenant tu ne me couperas plus la parole, tu ne me traiteras plus de mauvais Iranien, car tu sais maintenant que je ne suis ni un bon ni un mauvais Iranien, tu sais que je ne suis pas iranien du tout, ni vraiment belge, ni vraiment juif, je ne suis rien sinon comme toi, un être humain en exil véritable, ce qui peut sembler cruel ou terrible, mais ne l'est pas du tout : ne sens-tu pas, mon ami, dans ton ventre et ta poitrine, cette impression de liberté totale, de vacance totale, qui nous protège et nous guide, même quand nous nous sentons mal à l'aise, déplacés, et que nous avons peur ? C'est comme une bulle d'air, qui gonfle et nous soulève, fait décoller nos pieds du sol, et nous nous envolons, nous passons au-dessus des toits, nous croisons les oiseaux migrateurs et les avions qui décollent de Zaventem, nous planons au-dessus de cette ville, ni belle ni laide, mais douce, mais vivable, que tu appelles « Bou-rou-xelles », et qui n'est pas ta patrie, mais à laquelle, malgré tout, tu t'es attaché, parce que c'est la ville de ton exil véritable, mon ami [...]. (« L'exil véritable ». In : Blasband, 2000 : 109-110)

## Références bibliographiques

BLASBAND, Philippe (1999). *De Cendres et de Fumées* [1990]. Bruxelles : Labor, « Espace Nord ».

BLASBAND, Philippe (2000). *Quand j'étais Sumo*. Bordeaux : Le Castor Astral, « Escales du Nord ».

COLLÈS, LUC, LEBRUN, Monique (2007). *La littérature migrante dans l'espace francophone (Belgique–France–Québec)*. Fernelemont : InterCommunications & E. M. E., « Proximités ».

DANNEMARK, Francis, dir. (2007). *L'école des Belges- Dix romanciers d'aujourd'hui*. Bordeaux : Le Castor Astral, «Escales des Lettres».

DE DECKER, Jacques, OUTERS, Jean-Luc, VERHEGGEN, Jean-Pierre (2004). *Cinquante et Un : Littérature au Présent* (Livre multimédia). Bruxelles : La Maison d'à côté.

DEMOULIN, Laurent (1997). « Génération innommable ». In : *Textyles*, n° 14, pp. 7-17.

DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie (2005). *La littérature belge – Précis d'histoire sociale*. Bruxelles : Labor, « Espace Nord/Références ».

DURAND, Pascal, WINKIN, Yves (1996). *Marché éditorial et démarches d'écrivains. Un état des lieux et des forces de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique*. Bruxelles : Ministère de la Communauté française de Belgique.

GASPARINI, Philippe (2004). « *Est-il je ?* », *Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, « Poétique ».

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil, « Poétique ».

GHYSELINCK, Thomas (juillet 2004). « Les mille et une vies de Philippe Blasband ». In : *Zone 2*, n° 56, pp. 6-7.

GOHARD-RADENKOVIC, Aline, dir. (juillet 2004), *Altérité et identité dans les littératures de langue française*. Paris : Clé International-Le français dans le Monde, n° spécial.

GRAVET, Catherine, HALÉN, Pierre (2000). « Sensibilités post-coloniales ». In : Christian Berg, Pierre Halen. *Littératures belges de langue française- Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles : Le Cri, pp. 543-566.

HAMON, Philippe (1993). *Du descriptif*. Paris : Hachette.

HISLAIRE, Jacques. « De Cendres et de Fumées ». In : *La Libre Belgique* (06/12/1990), p. 19.

LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean, coord. « Manifeste *Pour une «littérature-monde» en français* ». In : *Le Monde des Livres* (16/03/2007), p. 2.

LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean, dir. (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard.

LEJEUNE, Philippe (1996). *Le Pacte autobiographique* [1975]. Paris : Seuil, rééd. augmentée, « Points ».

LE SITE OFFICIEL DE PHILIPPE BLASBAND (2005). "blasband.be" [on-line]. Belgique (actualisé le 28/09/2007) [disponible le 05/11/2007].

< URL : <http://www.blasband.be> >.

MARIN LA MESLÉE, Valérie, coord. (mars 2006). « Défense et illustration des langues françaises » (dossier : l'année des francophonies). In : *Le magazine littéraire*, n° 451, pp. 30-65.

MAURY, Pierre (janvier-février 1991). « Une génération qui ose ». In : *Le Carnet et les Instants*, n° 66, pp. 4-7.

MORELLI, Anne (2003). « Littérature métissée ». In : Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis & Rainier Grutman. *Histoire de la littérature belge (1830-2000)*. Paris : Fayard, pp. 525-532.

MOURA, Jean-Marc (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : PUF.

MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie post-coloniale*. Paris : PUF, « Écritures francophones ».

OUTERS, Jean-Luc (1995). « Quatre romanciers des années quatre-vingts ». In : *La Belgique telle qu'elle s'écrit - Perspectives sur les lettres belges de langue française*. New York : Peter Lang, pp. 377-384.

VIRONE, Carmelo (1997). « Les cent mille milliards et mille et une histoires de Philippe Blasband ». In : *Textyles*, n° 14, pp. 39-48.

VIRONE, Carmelo (1999). « Lecture » du roman *De Cendres et de Fumées* de Philippe Blasband. Bruxelles, Labor, « Espace Nord », pp. 157-184.



# LA VOIX DE L'ECRITURE DANS UN RECIT POLYPHONIQUE D'HENRY BAUCHAU: *L'ENFANT DE SALAMINE* (1991)

M<sup>a</sup> Teresa Lozano Sampedro  
Universidad de Salamanca

Dans le parcours existentiel d'Henry Bauchau, écrivain belge actuel né à Malines en 1913, l'on trouve "une connivence profonde entre la science psychanalytique et l'art littéraire" (Watthee-Delmotte, 2001:73). De 1947 à 1951 il se fait psychanalyser par Blanche Reverchon-Jouve, épouse du poète Pierre Jean Jouve, et cela suppose un événement décisif dans sa vie, marquée par les deux Guerres Mondiales. En effet, lui-même deviendra psychanalyste, et c'est l'exercice de cette profession pendant de longues années qui ramènera à la surface sa vocation latente d'écrivain, d'ailleurs profondément ressentie depuis sa jeunesse, comme l'auteur même l'indique: "Ma vocation la plus profonde était certainement d'être écrivain mais [...] sans la psychanalyse je n'y serais jamais arrivé" (Bauchau, 2000:1).

Il faut donc tenir compte de la place fondamentale du rêve dans l'ensemble de l'œuvre d'Henry Bauchau, qui se manifeste de manière récurrente en relation avec le processus de la création artistique, et, plus concrètement dans le récit qui nous occupe, avec celui de la création littéraire. Il est significatif à cet égard que Borges se trouve parmi ses écrivains préférés (Bauchau, 1999:189). Initié tardivement dans le métier d'écrivain, ses premiers poèmes, ainsi que ses œuvres narratives et théâtrales des années 60 et 70, n'ont pas été très connus du grand public. Ce sera à partir de la publication de son roman *Œdipe sur la route* en 1990, et surtout du grand succès en 1997 d'un autre roman rattaché à la légende oedipienne, *Antigone*, qu'il obtiendra la reconnaissance des lecteurs et par là une grande renommée.

Le récit qui fait l'objet de notre étude, *L'Enfant de Salamine*, paru dans le n° 3 de *La Revue générale* en mars 1991, est l'un des cinq récits constituant l'ensemble narratif du *Cycle d'Œdipe et d'Antigone*. Les autres récits intégrant de ce cycle, qui comprend également des œuvres poétiques et théâtrales, sont: *L'Arbre fou* (1992), *Le Cri* (1993), *La Femme sans mots* (1994) et *Les Vallées du bonheur profond* (1995). Tous les cinq se rattachent à son roman *Œdipe sur la route* "dont ils représentent soit un épisode, soit une suite possible" (Watthee-Delmotte, 1995:11), en se situant donc entre celui-ci et son futur roman, alors en chantier, *Antigone*. Parmi les nombreuses réflexions sur l'élaboration de ce roman dans le *Journal d'Antigone (1989-1997)*, qui décrit l'itinéraire littéraire d'Henry Bauchau pendant ces années, nous signalerons les mots de l'auteur,

l'année même de la publication d'*Antigone*, à propos du rôle joué par ces cinq récits:

Sur Antigone, telle que je la voyais en 1989 et dans les années précédentes, j'avais tout dit dans *Œdipe sur la route*, je pensais que c'était une étape franchie et désirais écrire d'autres choses. Il me semblait aussi que la mort d'Antigone et son conflit avec Créon avaient été portés sur la scène par Sophocle d'une façon complète et inégalable.

Au cours des années suivantes, le personnage d'Antigone n'a pourtant pas cessé de m'habiter.[...] J'ai écrit sur elle cinq récits (Bauchau, 1999:498).

C'est donc Antigone, de l'aveu de l'auteur, le personnage central de ces brefs récits qui, néanmoins, offrent au lecteur des arguments variés et constituent surtout des perspectives diverses qui jalonnent une trajectoire de l'écriture. La réécriture des personnages mythiques Antigone et Œdipe en prenant comme base Sophocle qui est, dans le récit qui nous occupe, *l'enfant de Salamine*, s'avère nécessaire dans la conception bauchalienne de l'écriture comme un acte de partage.

## 1. À l'origine était le chant

Le titre du récit, *L'Enfant de Salamine*, fait référence à Sophocle qui, d'après son biographe anonyme, a joué un rôle très important lors de la bataille de Salamine en 480 av. J.-C. En effet, le futur tragédien grec, encore adolescent à l'époque de cette bataille et instruit en musique et en danse, a mené le chœur des jeunes dansants autour du trophée dressé pour célébrer la victoire des Grecs commandés par Thémistocle sur la flotte perse commandée par Xerxès. Et c'est le jeune Sophocle qui a entonné les chants du triomphe.

Le récit de Bauchau commence à la manière de remémoration nostalgique de cet événement vécu dans la première jeunesse ("Je n'avais pas quinze ans") (Bauchau, 1995a:165) par Sophocle déjà âgé (le lecteur apprendra vers la fin du récit qu'il a 88 ans), et dès le début du texte, la voix est détachée comme un élément essentiel:

Que j'étais jeune alors, que nous étions jeunes sur les rives de la mer et sur nos bateaux. Que la Grèce tout entière était jeune, ce matin-là, à Salamine. Tout nous paraissait possible et tout l'a été. A l'aube, j'ai chanté l'Hymne à Apollon sur la grève. Je n'étais pas le meilleur marin ni le plus habile aux armes, mais ma voix était la plus belle. "Une voix, a dit le capitaine, qui nous fait croire à la victoire" (Bauchau, 1995a: 165).

Le narrateur relate cette bataille où l'exaltation en vue de la victoire et la peur de la mort se fondent avec une image récurrente dans l'œuvre de Bauchau: celle de la mer, tumultueuse, qui se révèle ici alliée de la flotte grecque, puisque les vagues agitées par le grand vent qui s'élève "causaient grand dommage aux navires perses qui manœuvraient mal par grosse mer" (1995a:166). Ainsi, le chant de Sophocle après la



victoire sera aussi un chant à la mer: "C'est elle qui nous avait donné la victoire, c'est pour elle et pour les vaisseaux, les pensées agiles des Grecs, que je formais des chants de gloire" (1995a: 168)<sup>1</sup>.

Le chant mène le personnage jusqu'aux limites de ses forces et l'entraîne dans un "état d'obscurité et d'ébriété intérieure" (*ibid.*). C'est un chant à la vie et à la victoire mais aussi à la mort et à la défaite. Sophocle se trouve "enivré par la victoire et blessé au plus profond de l'âme par la mort partout présente" (*ibid.*). Le chant devient *acte de partage*, ce n'est plus seulement l'hymne au victorieux Apollon, l'hymne solaire, mais aussi un hymne nocturne, mortuaire, à la mémoire de tous ceux qui, alliés ou ennemis, ont été massacrés aux cours de la bataille:

Face aux sensations éclatantes du triomphe, la mort pesait sur tous ces corps bleuis. Je ne pouvais que les chanter ensemble, pensant à notre bateau dépeuplé, à mes compagnons morts, aux blessés et à tous ceux qui s'éteindraient dans la nuit avant que le jour ne revienne (*ibid.*).

Le chant représente cet état d'*ébriété*, antérieur et annonciateur du stade de la parole. C'est le déploiement des forces primitives, ancestrales, inhérentes à l'être humain, c'est la manifestation des pulsions d'animalité qui précèdent l'état de la rationalité:

J'ai entamé ce que je croyais être l'Hymne à Apollon que nous avons chanté sur la rive à cette heure de l'aube qui me semblait maintenant incroyablement lointaine. Ce n'est pas le péan qui est sorti de mes lèvres, ce sont des cris, des appels des invocations [...]. Des paroles brûlantes, des airs emportés par des rythmes dominateurs se sont mis à bouillonner en moi. Je les subissais et je les lançais dans les airs, entraîné par leur irrésistible ascension (*ibid.*).

En effet, le retour à la raison et à la réalité spatio-temporelle n'a lieu qu'à la fin du chant: "Soudain, comme elle était venue, l'inspiration me manque. Mon regard, obstrué par l'immense présence de la mer et l'image de la pensée combattante, s'ouvre à la réalité" (Bauchau, 1995a:169). C'est le moment de la prise de conscience qui succède à l'excitation de la victoire :

Un grand cercle de bateaux s'est formé autour de nous, et des rangées d'hommes silencieux m'écoutent. Des hommes, de vrais hommes, ceux qui ont combattu et chassé Xerxès et ses galères. Tous me regardent et beaucoup ne cachent pas leurs larmes. En face de moi, le capitaine, cette image de la vaillance, pleure lui aussi ceux qui ne sont plus qu'un équipage de noyés (*ibid.*).

Les échos du roman *Œdipe sur la route* qui, comme nous l'avons signalé, précède

---

1. Myriam Watthee-Delmotte a signalé l'importante fonction de la mer dans le cycle oedipien de Bauchau, et son rôle décisif en tant que porteuse de victoire dans *L'Enfant de Salamine (Parcours d'Henry Bauchau, éd. cit., p. 33)*. Dans le roman *Œdipe sur la route*, où la mer joue un rôle fondamental, une énigmatique "mer intérieure" donnera aussi la victoire aux héros sur leurs ennemis au cours d'une bataille (chapitre 11: "Histoire des Hautes Collines", *sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 217-234)

de très peu *L'Enfant de Salamine*, sont clairement perceptibles dans ce récit. Dans le roman, trois étapes se succèdent lors de la trajectoire initiatique du héros: la sculpture, le chant et l'écriture<sup>2</sup>. Et, comme nous le verrons par la suite, la référence à l'art de la sculpture deviendra significative vers la fin du récit. Le chant représente donc l'étape qui précède immédiatement l'art littéraire. Dans *L'Enfant de Salamine*, Thémistocle, admiré par le chant de Sophocle, prononce ces mots prophétiques: "Tu es le plus jeune combattant de Salamine. Tu viens de nous faire entendre que tu es aussi le plus jeune de nos poètes" (Bauchau, 1995a:169). Dans *Œdipe sur la route* le chant est l'instance libératrice. Œdipe se délie de sa condamnation à l'isolement, de la sentence qu'il avait prononcé contre lui-même, au moyen du chant qui lui procure un état de communion avec les hommes qui l'écoutent. Mais il se rend compte que cet état privilégié octroyé par le chant n'est pas encore le but de sa quête:

C'est ce moment que parfois le dieu saisit pour parler à sa place par les chemins tumultueux du sang.

Cette voix est plus vaste, plus riche, plus éclairante que la sienne, mais elle est aussi plus ténébreuse (Bauchau, 1990: 207).

Une conception analogue du chant se trouve dans *L'Enfant de Salamine*. Le récit fait référence aux rapports réels de Sophocle avec le poète tragique Eschyle. Et c'est celui-ci qui vient tempérer l'enthousiasme de Thémistocle en disant au jeune chanteur: "Ton chant était très beau, mais c'est celui du dieu qui est venu te nommer. C'est le son de la voix de Sophocle, que tu devras un jour faire entendre" (Bauchau, 1995a:170). Dans le roman, Œdipe se rend compte que l'écriture "lui permet de fixer ses chants" (1990: 207). Malgré les valeurs positives et libératrices du chant "l'homme, avec les forces et la durée qui lui sont imparties, ne peut s'y abandonner tout entier" pour une simple raison: "Il a peut-être besoin des limites de l'écriture pour se situer dans la maison du temps, et séparer ce qui est à la mesure ou à la démesure humaine de ce qui est au-delà" (1990: 207-208)<sup>3</sup>. Et ce sera aussi à travers l'écriture que Sophocle devra *fixer* cette première impulsion de sa voix, encore indéterminée. Au cours des années suivantes, Sophocle commence à aller voir les tragédies d'Eschyle et à admirer son génie, de manière que ses propres écrits, trop imprégnés de ceux de son précepteur, manquent d'originalité: "J'ai copié les poèmes tragiques d'Eschyle, je les ai appris par cœur et, quand j'écrivis ma première tragédie, ce sont ses vers que j'avais sur les lèvres et dans les oreilles" (Bauchau, 1995a: 170). Eschyle lui indique le seul moyen de trouver

---

2. Voir Watthee-Delmothe, M.: *Henry Bauchau*, Éditions Labor, 1994, coll. "Un livre, une œuvre", pp. 66-67.

3. Il faut signaler que, dès son recueil de poèmes intitulé *L'Escalier bleu* (1958-1963), l'auteur réfléchit sur la temporalité et la condition humaine dans les poèmes regroupés sous le titre *La maison du temps*. Voir *Heureux les déliants. Poèmes*, 1950-1995, Éditions Labor, Bruxelles, 1995, pp. 239-259.

sa voie dans le métier d'écrivain : "Tu es un vrai poète, m'a-t-il dit, personne ne peut faire les vers mieux que toi. Creuse, creuse en toi-même, c'est là que se trouve ta voix de Salamine" (*Ibid.*).

Nous touchons là au point essentiel du processus de la création artistique dans l'œuvre de Bauchau: le fait de *creuser en soi-même* indique la démarche psychique par laquelle l'être humain accède à ses profondeurs, voire à l'inconscient où nos puissances créatrices latentes attendent le temps de leur réalisation. En citant ces mots d'un célèbre poème de l'auteur (*La sourde oreille ou le rêve de Freud*): "Tu n'as rien creusé que toi-même" (Bauchau,1995b: 355), Geneviève Henrot signale: "Creuser la terre (écriture-labour), creuser la pierre (écriture-sculpture), creuser le silence (écriture-prière) expriment en termes d'activité ce à quoi mène le temps des séances psychanalytiques" (Henrot,1995:355). Pour trouver son identité en tant que poète, le jeune Sophocle devra descendre à l'intérieur de lui-même. Et c'est ici que la place fondamentale du rêve par rapport à la création artistique, pensée clé de l'œuvre bauchalienne, se révèle essentielle dans le récit. Les succès des pièces de Sophocle durant les années suivantes et le prix remporté aux Dionysies ne satisfont pourtant pas le poète: "Une voix secrète ne cessait de me dire que ce n'était pas cela que j'avais à faire" (Bauchau,1995a:171). Et le conseil d'Eschyle ne fait que le déconcerter encore plus :

Il a vu mon angoisse, il m'a dit: "Laisse-les. Laisse-les faire!" j'ai cru voir un trait de lumière, mais à peine l'avais-je entrevu que l'obscurité est revenue. J'ai interrogé, je crois que j'ai crié: "Qui ? Qui faut-il laisser faire ?" Sans me répondre, Eschyle m'a quitté (*Ibid.*).

Une situation analogue se trouve dans le roman *Œdipe sur la route*, dans un passage d'une énorme beauté poétique, très commenté par la critique<sup>4</sup>. Il s'agit du chapitre V ("La vague"), où Œdipe aveugle conçoit l'idée de sculpter une roche sur la mer en forme de vague surmontée par une barque avec trois rameurs et un pilote. Cet épisode est devenu dans l'ensemble de l'œuvre de Bauchau un lieu de référence puisqu'il symbolise par excellence *l'épreuve*, toujours renaissante, qui s'impose à tout être humain. Au moment où Antigone hésite sur la manière dont elle doit sculpter la tête d'Œdipe aveugle, le pilote de la barque, une femme "un peu magicienne" (1990:125), Isis, prononcera ces mots énigmatiques: "-N'aie pas peur, [...] tu n'es pas toute seule" (1990 :128). De même que Sophocle écoutant le conseil d'Eschyle, Antigone est surprise par ces mots d'Isis: "Que veut-elle dire? Elle préfère ne pas le lui demander" (*Ibid.*). Mais ces mots seront le prélude à un rêve d'Antigone, rêve déconcertant au point qu'au réveil elle est incapable de "distinguer ce qu'elle a rêvé de ce qu'elle a peut-être vécu dans un demi-sommeil"

---

4. Le compositeur belge Pierre Bartholomé affirme le rôle décisif de ce chapitre pour la composition de son opéra *Œdipe sur la route*, joué pour la première fois en 2003.

et qu'elle ne racontera à personne parce qu' "elle a peur de l'affaiblir en le faisant entrer dans le tissu incertain des mots" (1990:128-129). C'est donc dans le domaine antérieur à la parole, celui des *profondeurs* du rêve, que l'héroïne retrouvera les puissances créatrices enfouies dans son inconscient. L'œuvre viendra à la rencontre de son créateur, et à partir de son rêve "Antigone ne pense plus la pierre, c'est la pierre qui la pense" (1990:129). De la même manière, les mots d'Eschyle prophétisent un rêve de Sophocle qui lui révélera la voie à suivre dans le cheminement sans fin qu'est le métier d'écrivain.

## 2. Du rêve à l'écriture: l'expression d'un double trajet

À partir de ce moment du récit, la narration de Sophocle devient surprenante pour le lecteur. Il va affirmer qu'il est devenu "membre du Collège des prêtres qui veille sur le bois sacré des Euménides", et il décrit ce bois mythique comme "le plus beau d'Athènes, que le Céphise anime de son cours et qu'il éclaire au printemps par la floraison de ses rives" (1995a:171). Il va prendre l'habitude de se promener la nuit dans la forêt sacrée "pour y chercher des rythmes et écouter les rossignols qui sont plus nombreux et chantent là mieux qu'ailleurs" (*Ibid.*). Cette description est une réécriture des passages d'*Œdipe à Colone* que Sophocle, dans la vie réelle, a vraisemblablement lus devant les juges pour être absous de la fausse accusation d'infirmité mentale que son fils Iophon aurait portée contre lui pour des raisons de cupidité matérielle. Il s'agit des scènes où le chœur des vieillards glorifie les bontés de la forêt des Euménides devant Œdipe:

Tu es arrivé, Étranger, dans la plus heureuse demeure de la terre, (...) où des nombreux rossignols dans les fraîches vallées, répandent leurs plaintes harmonieuses sous le lierre noir et sous le feuillage de la forêt sacrée qui abonde en fruits [...].

Les sources du Kèphisos ne cessent point d'errer par la plaine, et fécondent, intarissables, du cours de leurs eaux limpides, le sein fertile de la terre nourricière (Sophocle, 2007 [on-line]).

La réécriture faite par Bauchau viserait donc à mettre en relief le pouvoir de salut de la beauté poétique. Et ses voix narratives commencent à se superposer dans le récit dès ce passage où l'auteur de la tragédie *Œdipe à Colone*, encore non écrite, devient personnage de son propre texte futur en s'insérant dans le cadre littéraire de la forêt des Euménides où, d'ailleurs, il va faire la rencontre de ses futurs personnages Œdipe et Antigone. Par le procédé de la polyphonie, le texte se structure donc en cercles concentriques décrivant le mouvement centrifuge suivant: Voix d'Henry Bauchau (réécriture du texte de Sophocle)>>>Voix du personnage de Bauchau (Sophocle)>>>Voix des personnages de Sophocle (Œdipe et Antigone).

En effet, c'est dans un état de rêve, "charmé et perdu dans une certaine

rêverie”(Bauchau, 1995a :171), que Sophocle, en écoutant le chant des rossignols, va commencer à découvrir ses personnages: les deux mendiants Œdipe et Antigone qui tendent leurs mains vers lui. Cependant, ce n’est pas l’aumône qu’ils lui demandent, mais quelque chose de bien différent, comme Œdipe le fait voir: “Ce n’est pas de l’argent que je te demande, mais ta main pour te conduire où tu dois aller” (1995a :172). Sophocle n’oppose aucune résistance, en éprouvant au contraire une grande joie même s’il sent qu’il est le «prisonnier» de ces deux inconnus. C’est ici qu’une fois de plus la voix de Bauchau et celle de son personnage se superposent. A la question de Sophocle: “Que voulez-vous?”, Antigone répond: “Tu nous a appelés, nous sommes venus. La route a été longue”(1995a :172-173). Le lecteur perçoit ici clairement un phénomène d’intertextualité interne. Les mots d’Antigone corroborent un épisode du roman *Œdipe sur la route*, justement dans le chapitre intitulé *La route de Colone*. Dans cet épisode Œdipe rêve d’un inconnu, Sophocle, qui vient le mener à son destin ultime de personnage tragique: “Il rêve qu’il avance à tâtons et péniblement dans un souterrain. [...] Une lumière, car il n’est peut-être plus aveugle, lui indique que quelqu’un, venu de très loin, arrive à sa rencontre et l’attire irrésistiblement vers lui” (Bauchau, 1990 :274). Et même si Œdipe ne se rappelle que plus tard le nom de l’inconnu du rêve, Sophocle, qui d’ailleurs n’a aucune signification pour lui, il le perçoit ainsi: “C’est quelqu’un de [...] proche, une sorte de père. Une sorte de fils que le rêve lui promet sans dévoiler sa voix ni son visage” (*Ibid.*). La relation entre auteur et personnage est donc définie selon un double trajet entre paternité et filiation. Le trajet en double sens entre l’anthropos et le cosmos, qui se trouve à la base de toute étude de l’imaginaire, s’établit entre l’œuvre d’art et l’artiste dans les profondeurs de l’inconscient, représenté d’abord par la matière primitive de la pierre: dans *L’Enfant de Salamine*, la main d’Œdipe, “grande, calleuse comme celle d’un forgeron ou d’un tailleur de pierres” et les mains d’Antigone, “longues et fines, mais aussi durcies par les outils que celles du vieillard” (Bauchau, 1995a:172), dévoilent leur métier de sculpteurs qui ont “traversé les grandes épreuves”(1995a:177). Et, de manière significative, dans *Œdipe sur la route* le héros décidera de ne plus sculpter à partir de son rêve, parce qu’il est destiné à trouver sa pleine réalisation comme matière d’écriture.

La réflexion de Sophocle sur les mots d’Antigone renvoie le lecteur à l’époque déjà lointaine de la première jeunesse de Sophocle dans le début du récit, reliant ainsi parfaitement le chant à la future écriture: “Il ne faisait pas de doute que je les appelais depuis longtemps et même que je n’avais pas cessé de les appeler, à grands cris silencieux, depuis le soir de Salamine” (1995a:173). À son insu, Sophocle a donc commencé à intérioriser l’état de sa première étape d’apprentissage: le chant s’est progressivement transformé en *cris silencieux* parce que le processus de l’écriture s’est entamé dans son intérieur. Ses doutes commenceront à être éclaircis par Antigone: “Tu

nous a appelés pour nous donner l'existence" (*Ibid.*). Et ce sont les mots d'Œdipe qui lui feront définitivement prendre conscience de son destin: il se présente comme "celui qui, après ses malheurs et ses crimes, découvre que l'oracle est en nous"(1995a:173-174). Leçon définitive qui, renvoyant une fois de plus aux mots du héros dans le roman *Œdipe sur la route*, apprend à Sophocle le besoin de suivre sa propre voie. À travers les paroles d'Œdipe, Sophocle comprend enfin la prédiction d'Eschyle réalisée par le rêve : "Je sentis, en écoutant l'aveugle, renaître en moi une intime épouvante, celle que j'avais ressentie déjà quand Eschyle m'avait dit: "Laisse-les faire", sans vouloir déchirer le voile d'obscurité dont ses paroles demeuraient enveloppées pour moi"(1995a:174). Dans ce passage, l'originalité narrative de Bauchau se manifeste de manière remarquable. Œdipe va devenir le "maître" de Sophocle en matière d'écriture parce que ses mots reproduisent ceux de son maître Eschyle. Celui-ci avait prédit lors de la bataille de Salamine que le jeune chanteur serait "poète tragique ou rien!" (1995a:170) Et Œdipe parle aussi durement à Sophocle en ces termes:

Tu nous appelles aujourd'hui à la vie sans savoir comment la donner. C'est à toi de le découvrir, homme nocturne, qui écoutes sans lassitude le désir des oiseaux dans les bois et qui te crois incapable de répondre à notre désir d'exister dans l'imagination des humains. Creuse en toi-même, car tu seras notre créateur ou rien! (1995a:174).

En plus, pour lui donner l'exemple, Œdipe se pose lui-même en écrivain en montrant comment l'acte de partage qu'est l'écriture lui donne le droit de naître:

J'ai composé autrefois des chants d'aède et nous les avons écrits sur la pierre, sur le bois périssable et même sur le sable des plages pour que la tempête les efface. Nous avons ainsi affermi nos âmes et suscité la joie, le plaisir et les larmes de ceux qui nous rencontraient (*Ibid.*).

La voix de Bauchau s'interrogeant sur son futur roman *Antigone* va devenir de plus en plus présente dans le texte, recouvrant les doutes de son personnage Sophocle: Une ligne s'établit donc d'auteur (qui pose des questions) à personnage futur (qui fournit des réponses), de telle manière que la trajectoire centrifuge des voix narratives, mentionnée plus haut, se manifeste ici au niveau du processus même de l'écriture.

La solution à l'incertitude de Sophocle sera procurée par ses personnages *encore non écrits*. À l'exemple d'Œdipe écrivain se joint celui d'Antigone actrice. La réponse à la question angoissée de Sophocle, - "Comment, seul et mortel, oserais-je vous faire agir et parler dans l'immensité du théâtre?" (*Ibid.*) - , est la représentation d'une scène théâtrale avant la lettre: Antigone joue le rôle de son propre personnage futur dans la scène de son affrontement avec Créon. Ce passage du récit constitue donc une réécriture de la tragédie homonyme de Sophocle en même temps que l'expression des réflexions de Bauchau sur le rôle de l'héroïne de son futur roman. Le rôle du rêve est

toujours présent de manière à rappeler qu'il appartiendra à Sophocle de trouver les paroles définitives de l'écriture:

Je ne saisisais pas bien ce qu'elle disait, car, comme il arrive dans les rêves, une partie de ce que j'entendais était déjà perdue. Elle refusait avec détermination les ordres d'un tyran. Personnage formidable et menaçant, Créon, le roi, lui répondait avec une violence croissante. [...]

Elle, au péril de sa vie, ne désavouait pas l'acte qu'elle avait commis et qu'elle commettrait encore si l'ordre sacrilège du roi n'était pas aboli. [...]

Qu'elle était belle, proclamant devant tous qu'elle ne se soumettrait pas à l'injustice, car elle était née pour aimer. J'admirais ses paroles, j'y croyais de toute mon âme, j'étais sûr que le peuple assemblé au théâtre en serait enflammé comme moi, et le génie d'Athènes enhardi (1995a :175)<sup>5</sup>.

Le récit renoue avec l'étape antérieure de la trajectoire vitale du narrateur. Au moment où la voix de l'écriture future commence à s'évanouir, une autre voix plus primitive, plus ancrée dans les profondeurs de l'être, la voix du chant d'Œdipe, - reliée à la matière première, la pierre, puisque "le grand aveugle chantait [...] comme une muraille, comme une montagne de pierre"(1995a:176) -, vient montrer la voie à suivre:

Ce n'était pas un chant de son errance d'aveugle. Ce que j'entendais, ce qui était dit et célébré, ne surgissait pas du passé. C'était le présent, c'était Athènes après Salamine que le chant magnifiait dans son époque la plus glorieuse. Celle où Œdipe et Antigone désiraient de grand amour renaître et pénétrer les cœurs, grâce à l'écriture de Sophocle (*Ibid.*).

Sophocle reconnaîtra enfin: "J'ai découvert, j'ai su que la voix d'Œdipe était la mienne" (*Ibid.*). La nécessité, pour tout artiste, de *creuser en soi-même* acquiert en ce moment sa pleine signification:

Ce qu'il chantait, ce qu'avait dit avant lui Antigone, c'étaient mes paroles, mes pensées encore à naître et les actes qu'ils inspireraient. Les poèmes tragiques, qui dormaient en moi, m'annonçaient par ces voix augurales leur délivrance à venir et ma liberté laborieuse. Leur son, je ne pouvais plus en douter, était celui pour lequel j'avais été nommé à Salamine. Celui qu'Eschyle, me le désignant comme mon but et mon véritable trésor, avait appelé le son de voix de Sophocle (*Ibid.*).

L'auteur sera soutenu par ses futurs personnages. Ce sont eux qui lui feront boire à "la source sacrée" (1995a:177) de l'inspiration, retrouvée grâce à la descente dans les profondeurs de soi-même par l'intermédiaire du rêve. Et c'est à partir de ce moment que la superposition de la voix de Bauchau à celle de Sophocle va atteindre son point culminant.

---

5. La caractéristique d'être née pour aimer, qui définit, dans la tragédie de Sophocle, le personnage d'Antigone, est souvent reprise dans l'œuvre narrative de Bauchau.

### 3. Sur la mort d'Antigone.

Au rêve de Sophocle succède un réveil que nous pourrions qualifier de *double*.

J'ai su en m'éveillant, en buvant à la coupe qu'ils avaient déposée près de moi, qu'Œdipe et Antigone habitaient pour toujours en moi. (...) Au cours des journées de trouble et d'angoisse qui ont suivi ce qui, peu à peu, est devenu l'événement décisif de ma vie, j'ai commencé à penser à la longue errance de mes deux suppliants, à leur vie de mendiants entre Thèbes et Colone (*Ibid.*).

Justement, cette *longue errance* constitue l'argument du roman de Bauchau *Œdipe sur la route*, que nous pourrions définir comme *l'écriture d'un trajet* entre les deux tragédies de Sophocle *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*. Et le texte va devenir par la suite une méditation de Bauchau, par l'intermédiaire du narrateur Sophocle, sur le destin de l'héroïne de son futur roman *Antigone*. Le texte est fidèle à la réalité du tragédien grec en ce qui concerne la chronologie: "J'ai plus de cinquante ans quand Antigone se présente à moi la première" (*Ibid.*). Et, dans la bouche de Sophocle, Bauchau verse son propre conflit:

J'atteins le centre de mon poème et peut-être de ma vie quand surgit un nouvel obstacle. J'aime Antigone, je vois qu'elle va se briser sur l'opacité de Thèbes et de Créon. Je ne puis supporter cette mort. Je lutte contre mon poème. Je lutte de toutes mes forces contre moi-même et cette existence que je viens de donner à Antigone pour trouver une autre issue au conflit (1995a:177-178).

Ce regret de devoir *tuer son personnage* pour obéir aux exigences du mythe est récurrent dans les écrits de Bauchau précédant l'élaboration du roman *Antigone*, et "J'ai bien avancé dans le récit de la mort d'Antigone qui pourtant pèse lourdement sur moi" (1999:274), dit l'auteur en 1993, la même année de la publication du récit *Le Cri*. Dans ce dernier, le narrateur médite sur l'"émergence d'une beauté cruelle" dans les rêves, qui "émeut et met en mouvement des puissances, des mythologies primitives" et qui "exige l'adhésion, un "oui" donné coûte que coûte à l'inflexible destin d'Antigone" (1995a:159)<sup>6</sup>. Et, aussi en 1993, dans le *Journal d'Antigone*, l'auteur cède un moment à cette tentation de chercher *une autre issue*, de faire une réécriture différente de l'œuvre de Sophocle en ce qui concerne la mort de l'héroïne. Mais il constate l'inexistence de cette possibilité pour une raison essentielle: "Un soulèvement pourrait avoir lieu contre Créon, mais ce n'est pas à eux qu'elle doit parler, c'est aux temps futurs" (Bauchau, 1999: 235). Cette réflexion constitue, dans *L'Enfant de Salamine*, le conseil donné par Périclès à Sophocle: "Ce qui importe, Sophocle, ce n'est pas qu'Antigone demeure vivante sur

---

6. Pour le récit *Le Cri* (publié initialement dans *La Revue générale*, n° 8/9, septembre 1993, pp. 23-28), nous renvoyons ici à: BAUCHAU, Henry: *L'arbre fou. Théâtre – récits - poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*, Bruxelles, SPRI, Les Éperonniers, 1995.



la scène, c'est qu'elle continue à vivre dans nos cœurs" (1995a:178). Et, une fois de plus, le retour au rêve et à la pierre, à l'art de la sculpture, sera le moyen d'exprimer une idée qui résume le processus de la démarche cognitive dans l'œuvre de Bauchau et qui a déjà été illustrée dans le récit par le rêve de Sophocle: c'est la connaissance qui vient à nous, puisqu'elle est inscrite dans nos profondeurs:

Au milieu de la nuit je crois voir Antigone. Elle me montre la statue de l'aveugle qui mène son bateau à travers les tempêtes avec une ténacité immortelle. Elle voit mon admiration et me dit: "C'est la pierre qui le contenait, je n'ai fait que creuser, creuser avec patience".(1995a :178).

C'est ainsi que ce narrateur à deux voix, celle de Sophocle et celle de Bauchau, qui entend les paroles de Périclès "comme une parole d'Antigone elle-même" (*ibid.*), se décidera enfin à faire mourir Antigone parce, comme nous le lisons dans le *Journal d'Antigone*, c'est le seul moyen de faire de ce personnage mythique "une image d'espérance pour les siècles à venir" (1999 :235). Mais il faut signaler ici que la mort de l'héroïne, postérieurement décrite dans le roman *Antigone*, ne sera pas, justement grâce au chant, une mort définitive<sup>7</sup>. Comme l'auteur l'indique, "Antigone ira d'échec en échec pour finalement connaître une victoire au-delà de la mort, par la transmission, par le théâtre" (Bauchau, 1999 :397).

Le dernier passage du récit continue à retracer, toujours de manière fidèle à la réalité, la trajectoire littéraire de Sophocle: "J'avais plus de soixante ans quand Œdipe, à son tour, a exigé de moi l'existence" (1995a :178). Et, aux yeux du lecteur, la réécriture mythique se trouve magnifiée par l'immortalité de l'œuvre littéraire: "*Œdipe Roi* n'a pas obtenu la couronne aux Dionysies. Je n'en ai pas éprouvé d'amertume. Je savais qu'Œdipe et Antigone étaient nés pour traverser le temps"(1995a :178-179). Une affirmation surprend le lecteur: "Je n'ai plus douté du son de voix de Sophocle. C'est lui que vous avez entendu dans les passages d'*Œdipe à Colone* que je vous ai lus" (1995a :179). Le récit est donc *mis en abyme* en se révélant à la fin comme une réécriture des passages d'*Œdipe à Colone* mentionnés plus haut. En effet, ces passages ont été recréés dans le texte, comme nous l'avons vu. Mais, évidemment, le récit *L'Enfant de Salamine* dépasse de beaucoup ces scènes. Que signifie donc cette affirmation? La voix de Sophocle devant les phratores se confond avec celle de Bauchau s'adressant au lecteur, qu'il rend *juge* de sa nécessité d'avoir *tué* Antigone, et qui prend définitivement le dessus à la fin du récit:

---

7. Les limites de cette étude ne nous permettent pas de développer ce sujet d'un grand intérêt. Voir le dernier chapitre du roman, intitulé « L'Antigone d'Io », dans: BAUCHAU, H.: *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 339-356.

J'ai répondu au désir de mes grands suppliants. Je les ai fait voir et entendre à tous. Je les ai accompagnés jusqu'au terme de l'aventure incomparable. Œdipe devait s'aveugler pour la vivre, Antigone pouvait-elle ne pas devenir Antigone ? Sur la route avec eux, il a bien fallu que je devienne Sophocle. Sophocle...avec sa voix de Salamine (*ibid.*).

Le clin d'œil final au lecteur fait du récit entier un hommage au grand tragédien grec: "Surpris par la parole inattendue, on peut penser ici que Sophocle a souri" (*ibid.*). En définitive, *L'Enfant de Salamine* constitue une réflexion sur le métier d'écrivain, et plus concrètement sur l'écriture et la réécriture mythique, qui vient illustrer cette pensée de l'auteur: "Les mythes, et les grandes figures qu'ils animent, vivent et agissent encore en nous sans que nous le sachions. Novalis laisse entendre que s'ils n'ont jamais existé nulle part c'est qu'ils ont été et sont toujours présents en nous" (Bauchau, 1999 :238).

## Références bibliographiques

BAUCHAU, Henry (1990). *Œdipe sur la route*. Arles : Actes Sud.

BAUCHAU, Henry (1995a). *L'Enfant de Salamine*, dans *L'arbre fou. Théâtre – récits - poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*. Bruxelles : SPRI, Les Éperonniers.

BAUCHAU, Henry (1995b). *Heureux les déliants. Poèmes, 1950-1995*. Bruxelles : éditions Labor.

BAUCHAU, Henry (1999). *Journal d'Antigone (1989-1997)*. Arles : Actes Sud.

BAUCHAU, Henry (2000). *Le rêve et le roman*, in *Études- freudiennes.org*. (actualisé le 24/10/2007) (disponible le 12/11/2007), URL: [http://www.etudes-freudiennes.org/pdf/BAUCHAU\\_Le\\_reve\\_et\\_le\\_roman.pdf](http://www.etudes-freudiennes.org/pdf/BAUCHAU_Le_reve_et_le_roman.pdf).

HENROT, Geneviève (1995). "Lecture", in Bauchau, H. : *Heureux les déliants. Poèmes, 1950-1995*.

SOPHOCLE (2007). *Œdipe à Colone*, scène 06 (traduit du grec par Leconte de Lisle). [mythorama.com/](http://www.mythorama.com/) (disponible le 12/11/2007), URL : [http://www.mythorama.com/cahes\\_txt\\_fr/900\\_999/959/959.html](http://www.mythorama.com/cahes_txt_fr/900_999/959/959.html).

WATTHEE-DELMOTHE, Myriam (1994). *Henry Bauchau*. Éditions Labor.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (1995). *En guise d'avant-propos : Les ramifications d'un mythe*, dans *L'arbre fou. Théâtre – récits - poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*. Bruxelles : SPRI, Les Éperonniers.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (2001). *Parcours d'Henry Bauchau*. Paris : L'Harmattan.

# SÉMIOTIQUE D'UNE SÉDUCTION AU CRÉPUSCULE DU XX<sup>ème</sup> SIÈCLE.

## Les artifices d'une séductrice chez Jacqueline Harpman.

José Luis Arráez Llobregat

Université d'Alicante (Espagne)

« Dès que je le vis, je sus que Léopold Wiesbeck m'appartiendrait. J'avais onze ans, il en avait vingt-cinq » (Harpman, 1991 : 9). Cet incipit accablant et provocateur, représentatif de la stratégie déployée par Jacqueline Harpman dans *La Plage d'Ostende*, est prononcé par Émilienne Balthus, la petite madone dont la fascination vers un homme âgé la situe comme Lolita Haze<sup>1</sup> à la frontière entre l'innocence et le machiavélisme. Mais cet amour fou et inconditionnel est également insatiable du point de vue littéraire car il deviendra le sujet d'une nouvelle livraison en 2004 lorsque la romancière publie *Souvenirs d'Ostende* (Harpman, 2004)<sup>2</sup>.

L'écriture harpmanienne est avant tout une création au féminin qui situe au premier plan la réalité des femmes dans un monde au masculin où elles revendiquent vivre sans tabous leur passion amoureuse et leur sexualité. Les romans de Jacqueline Harpman coulent entre des amours orageux et des séductions tissées avec sagesse et prudence qui placent l'union femme et homme à l'écart d'un spiritualisme idéalisé et proche d'une marginalité sentimentale. Dès la parution en 1959 de *Brève Arcadie* (Harpman, 1959), roman qualifié par la critique de nouvelle *Princesse de Clèves*, jusqu'à *En toute impunité* (Harpman, 2006) la romancière imagine des personnages féminins ravagés par les troubles d'une passion amoureuse incontrôlable tandis que la psychanalyste<sup>3</sup> sous-jacente s'efforce de purger leur inconscient.

Nous envisageons de réaliser l'analyse sémiotique de la séduction entreprise par Émilienne Balthus avec le seul désir, le seul but d'ensorceler Léopold Wiesbek dans un système patriarcal de domination des hommes et de subordination des femmes. Pour établir le *modus operandi* de cette séduction nous examinerons la morphologie de l'image externe et interne de l'héroïne de ce roman au féminin où les hommes (mari, amant, père ou amis) ne sont que des actants.

L'écriture de Jacqueline Harpman est une écriture égotiste qui vise essentiellement à la

---

1. Personnage principal de *Lolita de Nabokov* (1955).

2. Après la mort d'Émilienne, Henri Chaumont, son confident, raconte l'histoire d'amour qu'elle a vécue avec Léopold Wiesbeck, mort lui aussi.

3. Jacqueline Harpman alterne la création littéraire avec son activité comme psychothérapeute.

conquête d'une identité féminine : si l'intérêt d'*Orlanda* (Harpman, 1996) se situait dans la métamorphose permettant à l'héroïne de retrouver son identité de femme à travers le corps d'un homme, dans *La Plage d'Ostende* Émilienne s'efforce de se construire une image interne et externe après avoir connu Léopold Wiesbeck. Bouleversée par le coup de foudre la jeune fille abandonne prématurément son innocence pour initier sa transformation en adulte avec le seul but de conquérir le peintre lorsqu'elle en « aura l'âge » ; une fois consolidé leur amour, elle ne doutera pas à écraser sans réserve tout obstacle levé entre eux. Inexpérimentée mais rusée et adroite, elle entreprend les jeux discrets de la séduction tentés par les petites madones séductrices qui l'ont précédée la situant à la lisière entre la nympholeptie et le libertinage. Héritière de Manon Lescaut (16 ans), Laure<sup>4</sup> (12 ans) ou Lolita (12 ans), la petite madone développera ses exceptionnels artifices pour séduire le talentueux peintre et le détourner de ses maîtresses.

Le sociologue et philosophe Jean Baudrillard affirmait à propos de *la séduction* : « Puissance d'attraction et de distraction, puissance d'absorption et de fascination, puissance d'effondrement non seulement du sexe, mais du réel dans son ensemble, puissance de défi [...] » (Baudrillard, 1979 : 112). Cette déclaration s'avère une synthèse du projet vital entamé par Émilienne lorsque fascinée et *imprégnée* par le peintre elle aspire à occuper le lieu de son désir défiant son enfance, sa famille et ses rivales. Pierre de Saint-Amant a également considéré la nature guerrière de la séduction : « Stratégiquement, militairement, la séduction est une occupation. » (Saint-Amant, 1987 : 16). À travers cette prise de position le processus de séduction devient décidément un défi, une provocation, une compétition, pourquoi pas un jeu. Qu'il s'agisse d'un jeu ou d'un affrontement, cette adolescente bourgeoise fait de sa féminité et de son statut social ses jouets pour s'amuser avec l'amour. D'autre part ses armes pour conquérir l'amour ; en fait, tel que Baudrillard révélait : « Séduction et féminité sont inéluctables comme le revers même du sexe, du sens, du pouvoir » (Baudrillard, 1979 : 10 -11). À cet égard, les grandes histoires ou légendes de séduction, de féminité, de mondanité ou de mariage développées dans *Madame Bovary*, *Le Rouge et le Noir* ou *Le Côté de Guermantes I et II* sont fréquemment transtextualisées par la romancière. Nous indiquerons également sur un plan opposé la transtextualisation de la sensualité et de l'érotisme insérées dans les chants d'amour du *Cantique de Cantiques*<sup>5</sup>.

Entre les termes provoquer, séduire et draguer il y a d'évidentes différences linguistiques, stylistiques et de classe qui singularisent l'individu qui entreprend indifféremment une des trois méthodes pour attirer l'attention, ensorceler ou conquérir

---

4. Héroïne de *Rideau levé* de Mirabeau (1788).

5. Cf l'article de Laura López Morales (1994). « D'amour et de mères.... une lecture de *La Plage d'Ostende* ». In : *Nouvelles études francophones*, vol IX, n° 1, printemps, pp. 17-26.

quiconque. Appartenant à une famille bourgeoise d'origine juive<sup>6</sup>, Émilienne s'élève dans un milieu géré par des salonnières qui désapprouvent la vulgarité des dragues mais rivalisent en matière de séduction et de provocation dans les espaces publics mondains fréquentés par ce jeune, beau et talentueux peintre dépourvu de fortune. Émilienne douée d'un pouvoir précoce de maîtrise de soi-même décide d'abandonner les signes et les rituels de l'enfance après sa première et foudroyante rencontre avec Léopold : « J'ai dit que j'avais quitté l'enfance d'un coup, mais j'étais enfermée dans ma condition de petite fille requise par les jeux et les gestes anciens. » (Harpman, 1991 : 18).

C'est ce revirement émotionnel et personnel qui réussira essentiellement à la mettre en rapport avec les autres, car la conquête de Léopold assidu à toute sorte d'événements publics résultera de son habilité pour se conduire dans un milieu où les beaux-arts et les questions concernant les passions sont essentiels :

Il faut m'intéresser à tout, me dis-je, ou je deviendrai stupide, et entrepris de me discipliner, sans quoi je n'aurais fait que haleter d'impatience et me serais desséchée sur place. (Harpman, 1991 : 23)

Avant Léopold, je n'aimais pas les thés, je n'endurais les garden-parties, les petits concerts intimes et de salon d'Isabelle André que pour satisfaire le besoin que ma mère avait de moi. La mondanité tout à coup prit un sens. Elle me conduisait aux lieux où voir le bien-aimé. Léopold accepta l'invitation et je devins mondaine. Je ne manquerais plus une réunion, je ne résisterais plus à ma mère, je ne dirais plus que je préférais jouer. (Harpman, 1991 : 19)

Ces scénarios (déjeuners ou dîners mondains, soirées dansantes, cocktails d'inauguration, réceptions, etc.) exigent la projection d'une image physique en accord avec les normes esthétiques du cercle, Émilienne entreprend par conséquent la longue et patiente préparation de son image externe profitant de tous les éléments nécessaires pour devenir irrésistible aux yeux de Léopold. Dans ses confessions bouleversantes, Émilienne affirme avant de commencer son combat :

[...] la sagesse [...] m'avait fait comprendre que je devais rester à l'écart et préparer dans l'ombre la femme qu'il aimerait. Il était temps de m'occuper à devenir belle. [...] J'avais à m'inventer, cela exige réflexion. (Harpman, 1991 : 38)

C'était un soin de maquignon, j'avais une course à gagner, je soignais mon corps comme on fait sa monture parce que je dépendais de lui. (Harpman, 1991 : 27)

D'autre part, s'agissant d'un exploit calculé, mesuré, lucide, prêt à retarder le plaisir pour mieux en jouir et décidée à franchir sans pitié tous les obstacles à son accomplissement, certaines particularités retracent le roman vers *La Carte du Tendre* ou *Les Liaisons dangereuses*. La romancière hypertextualise le texte de Mlle de Scudéry

---

6. Émilienne est fille unique d'un industriel et petite-fille d'un diamantaire.

pour décrire sa *traversée amoureuse* :

Je tremblais. J'allais entrer dans la *terrae incognitae* où le fleuve Amour est dangereux, des courants inconnus peuvent faire chavirer la barque de l'explorateur imprudent. Je quittais la Carte du Tendre et les soins attentifs mais invisibles dont j'avais entouré Léopold sans qu'il en prît conscience. (Harpman, 1991 : 68)

Suivant l'exemple de la précieuse du Grand Siècle, Jacqueline Harpman représentera topographiquement et allégoriquement *le pays de l'amour* à travers lequel l'héroïne doit trouver le chemin du cœur de Léopold entre maints périls et maintes épreuves. *La Plage d'Ostende* non moins que *La Carte du Tendre* insère une sorte d'idéal du comportement amoureux fait d'attentions et de respect en même temps que de dévotion, de persévérance, de mesure et d'ardeur.

Pourvue d'une intelligence exceptionnelle et d'une ambition non moindre, Émilienne devient une jeune fille très disciplinée et patiente, une vertu savamment louée par Baudrillard : « Il n'y a pas de temps de la séduction, ni de temps *pour* la séduction, mais elle a son rythme, sans lequel elle n'a pas de lieu [...] » (Harpman, 1991 : 112). Cette maîtrise du temps et des sentiments permettent la transformation de l'enfant en chrysalide, car pour la nymphette séduire implique se connaître soi-même, savoir qui et comment est-elle afin de provoquer la réaction désirée chez Léopold. D'autre part se connaître soi-même implique avoir le sens de l'autocontrôle qui lui permettra de maîtriser les situations inattendues.

Coquette vouée à son propre culte, elle découvre face au miroir que son visage, sa gesticulation et ses manières devront s'adapter aux nouvelles exigences sentimentales et sociales. Le « conseiller des grâces » devient dorénavant son *mentor* dans cette poursuite d'une beauté et d'un comportement créés uniquement pour éveiller le désir de Léopold : « Devant mon miroir, je ne bougeais pas, je m'étudiais et j'ordonnais sa forme à mon visage » (Harpman, 1991 : 38). En tant que chrysalide, la petite rêveuse est en période de questionnement sur sa véritable identité, à la recherche d'une connaissance, d'une harmonie et d'une perfection assimilables à l'idéal de beauté féminine souhaité par Léopold.

Symboliquement le miroir est la représentation de la psyché humaine qui inverse l'image du microcosme-macrocosme (Cirlot, 1978 : 194-195), c'est-à-dire la relation analogique entre la conscience et l'inconscience d'Émilienne. Ces interprétations aideraient à comprendre la confession d'Émilienne après son séjour aux États-Unis : « J'acquis la maîtrise de mon corps. Le travail commencé à Ostende devant la grande psyché encadrée de palissandre pour trouver mes attitudes fut poursuivi et achevé [...] la beauté est affaire d'âme. » (Harpman, 1991 : 89). Pour Émilienne sa beauté physique est en rapport avec les qualités de son esprit, c'est-à-dire sa beauté externe doit traduire ses valeurs morales, sa classe, son charme, sa tendresse, sa voix et son charisme.

Souhaitant devenir l'*obscur objet de désir* du talentueux peintre, la jeune séductrice devient l'intermédiaire du désir de cet *autre*. À propos de cette mimésis du désir Pierre Saint-Amant concluait : « Le séducteur veut être pour l'autre le Désir ; il veut être au lieu de son désir, *fascinans* et *fascinium*, obstacle et rival à la fois du désir de l'autre. » (Saint-Amant, 1987 : 16). Le narcissisme d'Émilienne éclot tout en lui permettant de devenir non seulement la rivale de la passion de sa femme (Blandine) ou de ses maîtresses (Georgette, Laurette, Arlette et Laurette<sup>7</sup>) mais sa propre rivale car elle doit se forger une âme et un corps en accord avec les principes esthétiques et spirituels projetés par le peintre sur ses toiles.

L'atout dominant de la séduction d'Émilienne est sans doute l'effet du « raccourci » de son corps exposé au regard incisif du peintre. Face au miroir elle insiste fondamentalement sur la position que la moitié supérieure de son corps doit adopter en délicate harmonie avec le mouvement équilibré de ses pieds et de ses mains. Elle finira par s'exhiber à Léopold tel qu'un mannequin se présenterait face à un peintre pour réaliser le plan complet de son corps debout devenant presque une invitation à un appel des sens :

Je découvris la posture qui convenait à celle que je voulais devenir. Droite, le cou tendu, mais le visage un rien détourné, à peine, pour que le regard, qui devait être bien direct, soit comme accentué par la position de la tête, l'épaule souple avec une très légère supination du bras qui mette la main en valeur, le pied droit toujours posé une ou deux centimètres en avant du gauche. De sorte j'avais, immobile, l'air d'être en plein mouvement, on attendait que le visage s'aligne, que la main retombe et je créais l'idée d'un mouvement qui n'avait jamais lieu. (Harpman, 1991 : 38-39)

Elle instruit certains membres de son corps pour établir un mode de communication silencieux lui accordant d'exprimer ce qu'elle pense et ressent comme réponse à ses propos et à ses actions. L'inflexion de son corps est le signe annonciateur de son équilibre émotionnel, de sa sécurité affective ainsi que de l'honnêteté et de la loyauté de ses sentiments. La position tendue du cou la met en évidence et fait valoir son orgueil, sa fierté et son inflexibilité. Jacqueline Harpman a commencé intentionnellement sa description par le cou qui symboliserait d'après Chevalier et Gheerbrant la communication de l'âme avec le corps c'est exactement l'équilibre qu'elle souhaite donner à son existence (Chevalier & Gheerbrant, 1969 : 229). La façon dont elle regarde annonce d'une part sa franchise lui permettant de transmettre confiance

---

7. La romancière ne choisit pas aléatoirement les prénoms du roman :

- Émilienne signifie « rivale » « travailleuse ». La caractérologie des Émiliennes (audace, séduction, originalité, énergie, découverte) coïncide avec celle d'Émilienne Balthus.

- Blandine le nom de la femme de Léopold signifie « câline », « caressante ». Ce prénom dérive de la petite esclave lyonnaise, jetée dans l'arène comme un gladiateur mais qui à la surprise générale, la frêle Blandine fut la dernière survivante. Blandine Wiesbeck malgré ses maladies survivra à son époux et à ses rivales.

- Cette liste de prénoms suffixés en -ETTE ajoute une nuance péjorative plutôt qu'affectueuse.

Cf : <http://meilleursprenoms.com/>

et cordialité, d'autre part stabilité et aplomb. Son regard direct et résolu lui sert pour avancer droit et sans détour, aucune hésitation dans ses intentions. Si l'épaule d'Atlas est voûtée à cause du poids des cieux, la pose souple de l'épaule d'Émilienne démontre son innocence et laisse deviner sa confiance, son assurance, sa paix et sa sérénité car rien ne la contraint ni moralement ni physiquement. La finesse et l'élégance du mouvement du bras délicatement avancé indiquent son agrément, sa permissivité, sa volonté de recevoir ou de s'offrir. Le geste de la main incliné de la main vers l'avant appuie et souligne sa démarche. Finalement, le pied avancé quelques centimètres, prêt à faire un pas témoigne son caractère entreprenant, décidé et aventureux.

L'érotisme de sa mise en scène est d'une clarté extrême, d'un parfait équilibre entre une innocence et une provocation parfaitement recherchées et composées. Sébastien Hubier considère l'érotisme des nymphettes comme « une activité culturelle, sophistiquée et extrêmement codifiée, qui est le fruit d'une longue éducation et d'une réflexion approfondie » (Hubier, 2007 : 41). Dans ce sens-là l'érotisme acquis par la petite nymphe est comparable à l'érotisme de Chrysis ou Valentine<sup>8</sup>, les nymphettes littéraires créées par le parnassien et symboliste belge Pierre Louÿs.

Jeannine Paque dans son essai sur la romancière-psychanalyste belge concluait à propos d'une éventuelle lecture clinique de ses romans : « À la scène publique de la fiction revient le droit d'afficher les fantasmes recueillis sur le divan et tout ce qui ne s'actualise dans la pratique de la profession privée » (Paque, 2003 : 158). Certainement l'exploration de l'image du corps érogène d'Émilienne face au miroir pourrait être une représentation consciente et inconsciente de la nymphette qui impliquerait une connaissance physiologique de soi-même, mais qui renverrait également à sa libido et à la signification sociale de son corps dans ces milieux mondains et artistiques. Dans la scène « glosée » la romancière confie ainsi sa place à la psychanalyste car on peut établir un rapport entre la scène jouée face au miroir et la théorie lacanienne du « stade du miroir ». Chez Lacan l'image du « stade du miroir » est un mirage de totalité et de maturation face au réel dispersé et immature que l'enfant perçoit de son corps, c'est un commencement dans sa maturation psychologique. Effectivement après sa rencontre avec Léopold la jeune fille subira ce processus physique et psychique qui lui confère les qualités nécessaires à une bonne utilisation de son corps pour la séduction. Devant le miroir Émilienne-Enfant réalise la synthèse de son image corporelle en prenant conscience peu à peu d'une identité et d'une intégrité propres par rapport au monde qu'elle désire habiter pour rendre amoureux Léopold.

D'après Lacan de cet impact naîtra une « jubilation » due à l'appropriation de cette image de son corps, total et aimé de la mère : « Maman regardait la féminité éclore chez

---

8. Héroïnes de *Aphrodite* (1896) et *Journal d'une enfant vicieuse* (1903).



sa fille. » (Harpman, 1991 : 41). N'oublions pas qu'Anita Balthus est sa seule conseillère d'image, méconnaissant ses intentions, elle est la seule à l'aider à adapter son apparence à la nouvelle facette de sa vie pour attirer naturellement l'attention du peintre, provoquer son admiration, lui inspirer confiance et s'approprier d'une autorité spontanée et charmante.

Dès qu'elle s'est connue en profondeur, sa coquetterie atteint finalement son image, elle étudie ainsi comment s'habiller pour plaire, pour séduire, mais fondamentalement pour lui découvrir sa personnalité, ses rêves, son âme :

À force d'étudier mon image, je vis mes habits. Certes Maman s'en préoccupait et sa coquetterie s'étendait à sa fille, mais pendant ces jours où j'élaborais ma beauté, je m'aperçus que, si j'étais joliment mise, je n'avais pas de style. [...] la réflexion me fit comprendre qu'un ton personnel ne s'improvise pas. Il fallait une dominante dans les couleurs, qui serait le gris de mes yeux et des siens, et dans les formes, ce qui me sembla plus difficile [...] mes vêtements devaient ne jamais amplifier mes gestes : tricots, jersey, velours et, l'été, ces cotons un peu raides qu'on nomme coutil. (Harpman, 1991 : 40)

Voulant se distinguer des mousselines et des soies qui enveloppent le corps des femmes du cercle de Léopold, Émilienne dans sa recherche d'un équilibre entre son allure et ses vêtements préfère, aux tissus somptueux et sensationnalistes, la simplicité et l'humilité de la laine, le velours ou le coutil. Son narcissisme discret se penche vers ces tissus apparemment modestes qui lui confèrent un air naturel et spontané mais également raffiné et distingué. Par contre lorsqu'elle décide de se marier pour préserver cette relation elle changera tout à fait sa façon de s'habiller : « On épouse les filles qu'on croit qu'on peut soumettre : je devins un peu rêveuse et achetai des jupes plissées » (Harpman, 1991 : 102). La coupe de ce style de jupe lui attribue une innocence et une candeur presque collégienne qu'elle peut seulement obtenir en se « déguisant ».

Dans sa tenue les couleurs ont une importance décisive car le déploiement de sa coquetterie soigne spécialement la chromatologie de sa mise en scène : « J'y avais acheté les habits de ma nouvelle condition, qui seraient beiges, gris pâle et blanc cassé. » (Harpman, 1991 : 68). Ces tonalités ne sont pas choisies au hasard, ce sont les couleurs de la palette Wiesbeck, les couleurs de « La Plage d'Ostende » : le tableau que Léopold peigna sous les sages conseils d'Émilienne et qui est devenu le symbole de leurs amours. Cette toile avec son alchimie de couleurs et de sentiments intérieurs devient l'histoire d'une vie étalée sur l'espace de la toile. Voilà leurs souffrances, leurs joies, leurs succès et leurs déboires racontés par son pinceau fin. Ces tonalités correspondent également aux couleurs des paysages enneigés et gelés de Genval, d'Ostende et de Reykjavik, les principaux scénarios de leurs rencontres, encore même les couleurs qui désormais décoreront les salles des maisons habitées par les amants.

La portée symbolique de ces couleurs rend possible une meilleure compréhension de la personnalité de la jeune séductrice car chaque tonalité possède une signification

précise demeurant une expression de cette relation. Ainsi, dans le symbolisme occidental le gris pâle, cette couleur calme et apaisante, est associé à la fidélité (Portal, 1989 : 143). La loyauté des sentiments des deux amants, l'engagement pris l'un vers l'autre, indépendamment de leurs mariages, se maintient même après la mort prématurée de Léopold. Le beige et le blanc cassé sont deux couleurs stabilisantes et confortables qui transmettent la maturation et le sens du devoir (Heller, 2004 : 156). La solidité de ces tonalités renvoie à l'intimité d'Émilienne, à la sécurité de ses sentiments et de son comportement.

Dorénavant le gris pâle, le beige ou le blanc cassé dans son style vestimentaire l'aideront à être bien dans sa peau, à ne pas craindre le regard des autres et évidemment à gagner la confiance d'un artiste dont la pensée symbolique s'identifie également à cette chromatologie.

Minutieuse et exigeante envers tous les éléments qui intensifient sa gloire et sa victoire, Émilienne soigne également son intelligence émotionnelle afin de contrôler ses sentiments, ses émotions et ceux des autres. Jacqueline Harpman nous présente le portrait d'une jeune fille dont la personnalité se forme en fonction de sa mission et des circonstances externes, elle en résulte ainsi sournoise<sup>9</sup>, obstinée<sup>10</sup>, fourbe<sup>11</sup>, attentive<sup>12</sup>, rusée ou instigatrice. Ses défauts transformés en vertus l'inscrivent dans le code social des libertines du Siècle des Lumières avec leur suspension de la moralité.

Dans ce compte à rebours vers la jouissance, Émilienne s'engage en outre à cultiver également son esprit, elle s'instruit ainsi essentiellement autour de la peinture : « L'urgence de m'instruire me jeta sur la bibliothèque de l'école [...] J'appris par cœur le nom des couleurs, de ma vie je n'y m'y suis trompée et je sentis que, pour le moment, j'avais fait tout ce que je pouvais pour me préparer à mon destin. » (Harpman, 1991 : 22).

Émilienne comprend que pour Léopold les différentes techniques picturales et la composition des couleurs représentent un moyen d'expression des sentiments. Étant donné qu'au début sa relation est dépourvue de la faculté de la parole et de l'ouïe, elle choisit la peinture comme outil d'expression entre eux car en s'instruisant dans cette matière elle accède au monde intérieur de ses toiles, expression des différents aspects de sa personnalité. Elle apprend ainsi à saisir le langage de la peinture, une expression ignorée par les autres femmes du peintre et qui lui accorde une position avantageuse.

Elle accomplit sa préparation avec une formation universitaire en Histoire : « Je me

---

9. « [...] la passion commença par me rendre hypocrite [...] ». (Harpman, 1991 : 19)

10. « [...] je n'ai jamais été une âme questionneuse, seulement entêtée [...] ». (Harpman, 1991 : 24)

11. « [pendant la Guerre Mondiale] je pris des habitudes de dissimulation qui me permirent, Léopold apparu, de ne jamais montrer mes tumultes ». (Harpman, 1991 : 25)

12. « La jalousie me rendit observatrice ». (Harpman, 1991 : 27)

construisais un univers académique [...] » (Harpman, 1991 : 143). Rien n'est aléatoire dans la vie d'Émilienne car sa préparation intellectuelle lui permettra d'un côté de se séparer définitivement des autres femmes du cercle de Léopold plutôt naïves et pimbêches<sup>13</sup>, d'autre part d'avoir des prétextes et des sujets intéressants pour établir de fréquentes conversations sociales et humaines avec Léopold.

Après de lents mûrissements et de patients aménagements dans l'ombre la « chrysalide » transformée en « imago » déploie à quinze ans ses ailes pour se cerner sur un amant prudemment courtisé. La nymphette se transformera ainsi en femme fatale assumant et revendiquant ses sortilèges et ses méfaits en une prise de conscience sans concession.

Cette coquette minutieuse, patiente et persistante qui, suivant le modèle des célèbres séductrices des Lumières, fait de sa personne son culte et l'objet de sa divinité sert conjointement d'argument à Jacqueline Harpman pour louer sa révolte, son refus de normes morales ; elle réalise d'autre part une déclaration d'audace et d'individualisme du sexe féminin.

La romancière-psychanalyste experte dans l'inconscient humain, réduit de symboles et de représentations, prépare minutieusement physiquement et psychologiquement son personnage pour accomplir ses désirs. Les symboles analysés appartenant aux strates les plus profondes de son inconscient surgissent quand les interdits s'imposent. La défense et l'accusation que Jacqueline Harpman lance est que la seule voie permise à cet amour est celle des signes car ils favorisent la dissimulation et permettent de fuir le lot quotidien de devoirs, ordres, obligations, dispositions légales, mesures et exigences que la société bourgeoise fait peser sur eux. D'autre part à travers ces contraintes, elle désire appeler à la conscience lucide de Léopold pour que celui-ci se reconnaisse afin d'être elle-même reconnue. Moyennant sa préparation physique et émotionnelle, lucide et constante elle élève finalement le peintre à sa conscience pour jouir d'une union « corps sur corps » (Harpman, 1991 : 147) qui renvoie au *Banquet* de Platon mais également à la légende Tristan et Isolde utilisée par la romancière comme PRÉFACE du roman :

Tristan : Tu es Tristan ; Je suis Isolde ; Je ne suis plus Tristan

Isolde : Tu es Isolde ; Je suis Tristan ; Je ne suis plus Isolde

Nous nous ajouterions :

- Léopold : Tu es Léopold ; Je suis Émilienne ; Je ne suis plus Léopold

- Émilienne : Tu es Émilienne ; Je suis Léopold ; Je ne suis plus Émilienne

---

13. La seule vraie rivale aurait pu être Mme Van Aalter, le mécène du peintre, mais son âge avancé la dépasse.

## Références bibliographiques

- ANDRIANNE, R. (1993). « Interview critique » in *Romancières* ». In : *Textyles*, n° 9, pp. 259-272.
- BAUDRILLARD, Jean (1979). *De la séduction*. Paris : Galilée.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1969). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona : Labor.
- COTTENET-HAGUE, M. (1996). « Belle, rebelle, folle criminelle ». In : *Parallèles*, Québec : L'Instant même, ppp. 363-268.
- HARPMAN, Jacqueline (1959). *Brève Arcadie*. Paris : Julliard
- HARPMAN, Jacqueline (1991). *La Plage d'Ostende*. Paris : Stock, coll. « Livre de Poche ».
- HARPMAN, Jacqueline (1996). *Orlanda*. Paris : Grasset et Fasquelle.
- HARPMAN, Jacqueline (2004). *Souvenirs d'Ostende*. Le Grand Miroir.
- HARPMAN, Jacqueline (2006). *Du côté d'Ostende*. Paris : Grasset.
- HARPMAN, Jacqueline (2006). *En toute impunité*. Paris : Grasset.
- HELLER, Eva (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona : Editorial Gustavo Gil.
- HUBIER, Sébastien (2007). *Lolitas et petites madones perverses. Émergence d'un mythe moderne*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures ».
- « La référence des prénoms » (actualisé octobre 2007 [disponible le 10/03/2007])  
<URL: <http://meilleursprenoms.com/>
- LINKHORN, R. (éd) (1995). « Jacqueline Harpman, Belge, femme et écrivaine : Un Profil ». In : *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*. New York : Peter Lang Publishing, Inc., pp. 51-97.
- LÓPEZ MORALES, Laura (1994). « D'amour et de mères... une lecture de *La Plage d'Ostende* ». In : *Nouvelles études francophones*, vol IX, n° 1, printemps, pp. 17-26.
- MINGELGRUÜN, A. (1993). « Jacqueline Harpman ou l'amour récit ». In : *Textyles*, n° 9, pp. 287-304.
- NYS-MAZURE, C. (1998). « Bourdouxhe, Rolin, Harpman... fatales ? ». In : *La Revue Générale*, n° 4, pp. 25-39.
- PAQUE, J. (1997). « Portrait d'auteur. Jacqueline Harpman ». In : *Lectures*, Centre de lecture publique de la Communauté française, mars-avril, pp. 17-20.

PAQUE, Jeannine (2003). *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*. Avin/Hannut (Belgique) : Editions Luce Wilquin.

PORTAL, F. (1989). *El simbolismo de los colores*. Palma de Mallorca: Ediciones de la Tradición unánime,

SAINT-AMANT, Pierre (1987). *Séduire ou la passion des Lumières*. Paris : Méridiens Klincksieck



# POUR UNE POÉTIQUE DU POST-PORN

## Androgynat, domination et bodybuilding dans l'œuvre de Nathalie Gassel

Juan Jiménez Salcedo

Universidad Pablo de Olavide

Nathalie Gassel est l'une des auteures les plus étonnantes de l'actuelle scène littéraire belge. Appartenant entièrement à la littérature du XXI<sup>e</sup> siècle –son premier ouvrage, *Éros androgyne*, est publié en 2000-, adepte du *bodybuilding*, championne de boxe thaïlandaise et poète, sa prose se veut une célébration du corps. Elle fait partie d'une génération d'écrivaines –des femmes pour la plupart, bien qu'il y ait aussi des hommes, comme Michel Houellebecq ou Frédéric Beigbeder- qui placent le corps et la sexualité au centre de la création littéraire, telles que Claire Legendre, Virginie Despentes ou Catherine Millet.

Elle a publié pour le moment cinq ouvrages : *Éros androgyne* (2000), *Musculatures* (2001), *Stratégie d'une passion* (2004), *Construction d'un corps pornographique* (2005) y *Des années d'insignifiance* (2006). Il faut préciser que son œuvre se lit comme un ensemble, comme un seul roman. Les textes se complètent les uns les autres, comme une toile que l'auteure n'aurait pas encore terminé de tisser. La sexualité est présentée dans l'œuvre de Nathalie Gassel comme une manière de renverser les rapports créés par la pornographie d'inspiration patriarcale, de façon à en faire un lieu de la subversion du genre. C'est là où se trouve son caractère post-pornographique.

Parlons tout d'abord du concept de post-pornographie. Il naît au même moment que les critiques à l'encontre de la prostitution. Un mouvement apparaît dans les années 80 aux États-Unis qui prône la dissociation entre prostitution et pornographie au sein du discours féministe. En effet, dans la pornographie la femme s'y exposant ne vend pas un service sexuel, mais seulement l'image, voire la représentation de l'acte sexuel, aussi abject et philo-patriarcal soit-il. La post-pornographie renverse le discours féministe sur le contrôle masculin des moyens de production des représentations sexuelles : la solution n'est pas d'abolir ces représentations, mais de s'en emparer pour les subvertir. Le terme « post-pornographie » est vraisemblablement utilisé pour la première fois par Annie Sprinkle, performeuse, écrivaine postmoderne, « pute multimédia » - comme elle aime se définir elle-même -, et star du porno à ses heures. Il apparaît pour présenter son spectacle *The Public Service Announcement*, dans lequel elle invite le public à explorer l'intérieur de son vagin à l'aide d'un spéculum et d'une lampe de poche (Sprinkle, 1998).

Mais la post-pornographie est bien au-delà de la performance artistique : les

réalisateurs Bruce LaBruce et Marlon Riggs, par exemple, dénoncent le rôle subsidiaire et le sort parfois tragique accordé aux personnages homosexuels dans le cinéma hollywoodien, ce que Vito Russo appelle le « placard cinématographique » (Russo, 1981). L'artiste taiwanaise Shu Lea Cheang, quant à elle, s'attaque, dans ses installations vidéo et dans ses films porno-science-fiction, aux codes et aux phantasmes des sociétés du monde développé. En France, le collectif *Panik Qulture* récupère les codes de la pornographie hétérosexuelle traditionnelle pour en faire une critique presque dialectique, au second degré, dans des court-métrages aux titres aussi évocateurs que *Le fabuleux destin d'Amélie Putain* ou *La culture hétéro, vous savez où je me la mets ?* La sempiternelle soumission de la femme dans le discours pornographique est remplacée par un éventail de pratiques sexuelles où les rôles sont renversés, sinon carrément détruits et reconstruits sur des bases alternatives.

Pour ce qui est de Nathalie Gassel, son écriture se traduit en termes d'autofiction, en parallèle avec la construction d'un nouveau corps bâti grâce au *bodybuilding*. Le concept d'autofiction est introduit par l'écrivain Serge Doubrovsky dans son roman *Fils* (1977) et repris au cinéma par Jean-Luc Godard dans *JLG/JLG* (1994). L'autofiction renvoie à une correspondance univoque entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, franchissant la ligne rouge qui se trouve entre la réalité et la fiction et entre l'auteur-créateur et ses créatures. Le « je » de l'auteur s'identifie au « je » du narrateur dans un double « jeu » dans lequel le lecteur refuse de faire tomber les masques. Parmi les deux vies possibles, la vraie et la fausse, l'auteur « auto-fictif » choisit la vraie. Mais, comme le dirait Fernando Pessoa, la vraie vie n'est pas celle que nous subissons tous les jours et qui nous mène au cercueil, mais l'autre, celle que nous rêvons depuis l'enfance. L'écriture de Nathalie Gassel se situe dans cette tension entre les deux vies, entre la matérialisation parfois impossible de ses pulsions et la présence étouffante d'un univers phantasmatique hypersexuelle, assisté par l'expérience voyeuse sur internet ou dans les *back-rooms* bruxellois.

L'entreprise pornographique de Gassel est appuyée par la dichotomie sujet-objet sexuel. Tous les deux sont décrits avec profusion de détails : le sujet c'est Nathalie, son corps bodybuildé et androgyne qui devient écriture. Pour Gassel, corps et littérature font une unité indivisible, même si elle a commencé par se forger un nouveau corps réel avant de passer au corps auto-fictif (Gassel, 2005 : 20). L'écriture naît d'un état de nervosité qui ne peut être canalisé qu'à l'aide d'une double activité, physique et intellectuelle, les deux étant complètement indissociables. La prose gasselienne est abrupte, comme les muscles hypertrophiés sur la chair ; les phrases sont courtes et précises, mais le lexique y est précieux et soigné. L'écriture de Gassel transmet la cadence des répétitions dans les exercices de développement musculaire. Elle veut faire corps avec son ouvrage, son but étant de bâtir une sorte d'écriture-corps qui laisse transparaître, comme un



palimpseste, la représentation du désir phantasmatique de l'auteure : "Je désirais que mon corps soit tout entier comme un sexe qui bande" (Gassel, 2001 : 55), soutient-elle dans *Musculatures*.

Nathalie passe de la musculation à l'écriture, de l'écriture à la musculation, sans transition. Elle célèbre son corps dans la salle de sport et sur la feuille de papier. Soumise à une nature virile opposée à son corps de femme<sup>1</sup>, Gassel se sert du *bodybuilding* de façon presque endocrinienne, dans le but de s'affranchir des contraintes de son corps de femme. Mais sa démarche n'est aucunement proto-transsexuelle, loin de là. Elle refuse également la catégorie « homme ». Ce qui importe pour elle c'est l'affirmation individuelle d'un ego surpuissant. Les rôles ne sont plus fixés par une quelconque norme d'origine physio-biologique : nous jouons tous des rôles divers, nos choix et nos goûts étant multiples (Gassel, 2005 : 43).

En ce qui concerne l'objet, Gassel établit, au fil des pages, une taxinomie des corps des autres, désirables ou non, selon un critère qui subvertit les lois du genre. Nathalie est fascinée par la multiplicité des signes émis par les travestis, par les transsexuels (Gassel, 2001 : 118-119), par les prostitué(e)s –hommes (Gassel, 2001 : 40-41) ou femmes (Gassel 2000 : 18)-, par les handicapés, par les corps des *bodybildeuses* viriles qu'elle côtoie dans les compétitions sportives et qu'elle cherche dans sa quête inépuisable du plaisir (Gassel, 2001 : 13).

Elle contemple extasiée la beauté imposante de Renée, une culturiste que Nathalie et le lecteur rencontrent dans les pages de *Construction d'un corps pornographique* (Gassel, 2005 : 27-30), et qui constitue l'exemple du désir lesbien chez Gassel, une attirance construite toujours en termes de rapport de force<sup>2</sup>. La rencontre charnelle avec une autre *bodybildeuse*, cette fois-ci dans *Éros androgyne*, est l'occasion d'un combat agonistique qui affronte les deux colosses : « Deltoïde comme des montagnes, que je cogne, que je bloque contre les miens, étreinte symétrique où tout un jeu de force exulte dans le silence des corps » (Gassel, 2000 : 15). Un peu plus loin dans le même ouvrage, l'auteure-narratrice se retrouve face à une femme culturiste asiatique, "féminine comme un homme qui voudrait être femme" (Gassel, 2000 : 15) et encore plus loin, dans le corps à corps avec une autre femme athlétique, la narratrice parcourt la beauté du corps de sa partenaire tout en réitérant un « je » obsessionnel qui accentue la dimension égotique de sa démarche littéraire. Le corps de l'Autre n'est que le reflet du sien.

Mais le partenaire sur qui Gassel s'attarde le plus c'est sans doute l'homme, désiré dans sa faiblesse et non pas dans la force que lui attribuent les rapports de genre : "Je suis insensible à la beauté classique des corps et des visages. J'aime les chairs

---

1. "J'étouffais dans la féminité" (Gassel, 2005 : 18).

2. "En général, c'est le pouvoir qui me séduit chez une femme" (Gassel, 2005 : 25).

masculines un peu flasques, fines et adipeuses” (Gassel, 2001 : 15-16). La relation avec le partenaire masculin se fait en termes de rapports maître-esclave. Cette relation « authentique » (Gassel, 2001 : 47) est teintée du goût fétichiste pour les hommes petits et rondelets. Une fois encore, elle montre le caractère post-pornographique de son écriture lorsqu'elle place son rapport avec le sexe masculin en termes de SM, ou de *power play*, « jeu de pouvoir » (Dawn, 1996 : 128), et non pas de sadomasochisme, suivant en cela la terminologie d'inspiration *queer* proposée par Rebecca Dawn et par le collectif lesbien SM *Coming to Power*, qui compte déposséder le concept du caractère hygiéniste dont l'affublèrent jadis Freud et Krafft-Ebing, entre autres.

Le rapport de domination est établi entre l'homme et la *bodybuilder*, la volonté de soumission étant clairement affichée dès le début par le partenaire masculin. Nathalie veut sur ses amants une emprise totale, comme celle qu'elle a sur W., son partenaire masculin dans *Stratégie d'une passion*, roman cyber-épistolaire<sup>3</sup> où l'athlète exige à son amant, telle une nouvelle Vénus à la fourrure, qu'il devienne son esclave (Gassel, 2004 : 25-26).

Quelles sont les limites réelles de cette relation de domination ? Les frontières du corps. Quelles sont les limites au sein de l'univers phantasmatique de l'auteure ? Il n'y en a pas. Gassel veut saccager, retourner, transpercer, “fouiller le corps de fond en comble” (Gassel, 2000 : 33). L'emprise de Nathalie sur W est total. N'ayant pas de nouvelles de lui pendant un certain temps, elle s'enquiert de son état de santé auprès d'une voyante qui lui dit qu'il a souffert un grave accident et qu'il pourrait même être décédé à la suite de ses blessures. Mais W. est devenu son personnage, il ne peut pas mourir (Gassel, 2004 : 72). La suite de mèls qu'elle envoie à W., alors qu'elle ne sait même pas s'il est toujours vivant, l'aident à continuer à construire un personnage qu'elle explore à volonté par le biais des références constantes au retournement de la chair et à l'extériorité de son corps, cette fois-ci dans les photographies qu'elle a prises de lui, où il apparaît tout le temps ligoté. Parfois on ne voit même pas son visage, ce qui relève non seulement d'une esthétique SM, mais aussi d'un souci de le priver de toute sorte de trace de personnalité. Gassel n'est pas amoureuse de l'homme qu'elle a rencontré, elle est amoureuse de W., de sa création, dans une ivresse d'amour qui part au-delà du *power play* pour se situer dans la (re)création de l'objet sexuel.

Le caractère post-pornographique de l'écriture gasselienne se dévoile dans son goût organique de la chair. Gassel dépasse le stade du corps comme image pour nous le présenter dans toute sa réalité, aussi crue soit-elle, et ce, entre autres, par le biais de la pénétration anale (Gassel, 2000 : 40) et de la fellation (Gassel, 2001 : 102). Elle inverse les rôles sexuels en prenant une position active dans le coït anale, qui est pour elle

---

3. Autrement dit roman dans lequel les personnages n'échangent pas de lettres mais des mèls.

davantage qu'un simple épisode sexuel : il s'agit d'une façon de « pénétrer », au propre et au figuré, dans la chair de l'autre, qui se réduit, à ce moment-là - pornographie oblige- à son seul anus<sup>4</sup>. Dans une démarche postmoderne que l'on retrouve chez des cinéastes tels que David Cronenberg (*Crash*, 1996) au Canada ou Marina de Van (*Dans ma peau*, 2002) en France, Nathalie Gassel prône le retournement de la chair et l'érotisme de l'organicité des corps : "Je pourrais énumérer les substances du corps ou parler des corps perdant leur sang, tous liquides dehors, comme dans une nouvelle nudité où les chairs inverseraient leurs perspectives" (Gassel, 2000 : 47). Elle accorde un rôle prépondérant à la matière organique, essentielle dans son système érotique et élément d'ancrage entre sa réalité physique et la figure d'un père toujours absent pendant son enfance<sup>5</sup>, avec qui elle n'a eu d'autre lien que celui établi par le patrimoine génétique (Gassel, 2001 : 18-19) et dont la matière organique devient obsessionnelle après sa mort, au point qu'elle regrette de ne pas l'avoir violé quand il était toujours vivant, le viol du père étant pour elle une forme accomplie de libération, la fusion symbolique entre deux êtres identiques, "un mariage du même" (Gassel, 81 : 2001).

Le choix de l'objet sexuel chez Gassel est marqué par un souci d'inversion : chercher la femme chez l'homme et l'homme chez la femme. C'est là où se trouve également sa dimension post-pornographique : elle crée non seulement son nouveau corps, mais en plus ceux des autres, de ses partenaires, devenus de véritables objets de culte. Finalement, la succession de corps offerts à son désir intarissable devient un manuel de création anatomique. Gassel fait de ses partenaires ses créatures. Elle essaye de gommer toute trace de la tyrannie du genre, se focalisant sur le caractère hautement sexuelle d'une série d'êtres dépourvus de sexe, comme la femme trop maquillée qu'elle rencontre dans un supermarché et qui la séduit par son côté artificieux : "Il ne s'agit plus d'une femme ni d'un homme, mais d'un être de provocation sexuelle et de façon plus abstraite, de séduction pure" (Gassel, 2000 : 26).

Dans son attachement exclusif au corps<sup>6</sup>, elle arrive même à proposer l'acte sexuel avec une poupée gonflable, dans une démarche qui n'est pas sans rappeler la poupée née de l'imagination de l'artiste allemand Hans Bellmer et de son inscription dans le système érotico-philosophique de Georges Bataille. Pour elle, la poupée est la quintessence d'une sexualité pure dans laquelle les corps ont été vidés de l'esprit. Elle représente la puissance totale et la maîtrise suprême sur le corps d'autrui. Pour Gassel, le désir est un processus créatif du corps étranger, d'où la pertinence de la poupée gonflable comme être sans être, sans esprit, entièrement désirable : "Je me lasse de

---

4. "Je l'ai enculé avec un gode ceinture, sur la table de la salle à manger. Son corps était mon repas" (Gassel, 2001: 51)

5. cf. *Des années d'insignifiance*, où elle explique la relation contradictoire qu'elle entretenait avec son père.

6. "C'est toujours à un corps que je m'attache. Non à telle ou telle personnalité" (Gassel, 2001 : 61).

l'identité, non de l'image que j'essaye de réhabiliter. Je vais à mes poupées qui sont le sexe vidé, renouvelable éternellement, dont je touche le volume, d'une superficie d'être humain" (Gassel, 2000 : 82). Le corps est autonome. La personnalité, l'âme qui l'habite ne sont que des éléments superflus. En tant que structure à part entière, le corps est construit et façonné par notre volonté : "Nous pouvons l'aimer en lui-même, il incarne dans sa forme une entité complète, suscite, indépendamment de qui nous sommes, l'intérêt des autres. En ce sens il est un abîme. Il trompe" (Gassel, 2004 : 46). De cette façon, Gassel exprime encore une fois sa conception du corps phantasmatique comme corps (re)construit, au-delà des hypothèques biologiques et sociales.

L'écriture post-pornographique de Nathalie Gassel s'identifie à un corps néo-sexué et néo-érotisé. C'est une sexualité affranchie des contraintes du sexe et du genre. Elle est radicalement performative, dans le sens donné par Judith Butler au concept de performativité (Butler, 1990), c'est-à-dire en tant que mise en scène du genre. Elle est tellement performative qu'elle dépasse la simple production d'un nouveau genre pour créer un nouveau corps. Sa poétique est celle d'un nouvel éros androgyne, d'un être surpuissant qui se trouve toutefois coincé entre la réalité des rencontres et un univers phantasmatique sur-productif : Gassel revient à plusieurs reprises sur l'impossibilité d'assouvir son désir. Dans *Musculatures* elle zone pendant des heures dans les rues de Bruxelles à la recherche de ce partenaire conceptualisé qu'elle explore dans ses phantasmes et qu'elle ne retrouve nulle part.

Dans un passage de *Stratégie d'une passion*, Nathalie s'endort seule chez elle, un mèl de W. imprimé et plié en quatre sur sa poitrine (Gassel, 2004 : 42). Dans un autre, c'est sa photo, ligoté, qu'elle colle à sa peau : "Tu es mon personnage. Je t'ai choisi pour te sonder, progresser au fin fond de toi [...]. Je suis le texte et le porte-plume, tu es l'encre qui se répand" (Gassel, 2004 : 72), lui dit-elle dans un autre mèl. Le papier collé à la peau, l'encre commence à se diluer sur ses pectoraux. La photo de W. brutalisé par sa maîtresse reste gravée comme un tatouage sur la peau de Nathalie. Encore une fois, l'écriture rejoint le corps et le phantasme la réalité.

## Références bibliographiques

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.

DAWN, Rebecca (1996). « Sex, Lies and Heteropatriarchy : The S/M Debates at the Michigan Womyn's Music Festival ». In : Pat Califia, Robin Sweeney (éds.). *The Second Coming, a Leatherdyke Reader*. Los Angeles : Alyson Publications, pp. 123-130.

GASSEL, Nathalie (2000). *Éros androgyne. Journal d'une femme athlétique*. Paris : L'Acanthe.

GASSEL, Nathalie (2001). *Musculatures*. Paris : Le Cercle.

GASSEL, Nathalie (2004). *Stratégie d'une passion*. Bruxelles : Éditions Luce Wilkin.

GASSEL, Nathalie (2005). *Construction d'un corps pornographique*. Bruxelles : Éditions Cercle d'Art.

GASSEL, Nathalie (2006). *Des Années d'insignifiance*. Bruxelles : Éditions Luce Wilkin.

RUSO, Vito (1981). *The Celluloid Closet, Homosexuality in the Movies*. New York : Harper & Row.

SPRINKLE, Annie (1998). *Post-Porn Modernist. My 25 years as a Multimedia Whore*. San Francisco : Cleis Press Inc.



# RÉNOVATION MÉTHODOLOGIQUE DANS L'HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE EN BELGIQUE FRANCOPHONE AU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

*André Bénit*

Universidad Autónoma de Madrid

## 1. Introduction

Dans son étude "‘Enfin de nulle part et de partout’. Pour une historiographie belge qui ne va plus de soi?" (2003), Reine Meylaerts rappelle d'emblée qu'en 1985, s'interrogeant sur l'existence d'un champ littéraire francophone belge, Pierre Bourdieu -qui s'appuyait exclusivement sur des paramètres spécifiques du champ national français- réfutait de façon très contestable l'existence d'un tel champ en raison d'un manque de structures propres. Ce que Meylaerts désire manifester avant tout, c'est que les Français ne détiennent guère le monopole des questions existentielles inquiétantes sur le sujet qui retient notre attention. En effet, "comment parler par exemple de la production littéraire francophone en Belgique, désignée par Jacques Dubois [1985: 13], collègue belge de Bourdieu, en la même année 1985 comme 'une littérature en formation, peu autonome, qui n'a ni trouvé son assise, ni fixé son image', 'difficile à définir et à nommer'." (Meylaerts, 2003: 185). Heureusement, dit-elle, le manque identitaire, reflet d'un profond malaise dans les pratiques, les situations et les esprits, n'a jamais constitué un frein à la constitution d'une vaste entreprise historiographique, et ce dès la naissance de la Belgique en 1830.

Dans cette brève étude, nous nous centrerons sur les trois dernières décennies du siècle passé et sur le siècle à peine entamé.

## 2. De la "Littérature française de Belgique" aux "Lettres belges de langue française"

Selon Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg (2005: 86-87), si les traits typiques de l'époque antérieure (les optiques lansonienne et "lundiste", l'interpénétration de la critique et de l'histoire,...) prédominent encore au début de la phase dite "dialectique", au cours de la décennie 70 se produisent quelques changements quantitatifs et qualitatifs: le corpus des travaux universitaires s'étoffe fortement et la part consacrée à

la problématisation de l'objet étudié s'enrichit considérablement, comme le démontrent les essais de synthèse publiés depuis lors. Assurément, trois décennies sont un laps de temps important pour un secteur qui n'a cessé de se rénover du point de vue créatif (apparition de quantité d'auteurs nouveaux), critique (création de revues) et patrimonial (les collections "Espace Nord", "Un livre/une œuvre" et "Archives du Futur", les thèses et mémoires publiés chaque année...).

Selon Pierre Halen, à partir des années 70 se sont imposés trois recadrages identitaires majeurs propices à une approche spécifique des "lettres belges" de langue française: la construction progressive de l'Union européenne – avec Bruxelles pour capitale –, laquelle a symboliquement renforcé la représentation du royaume dans son ensemble tant dans ses frontières qu'au-delà de celles-ci; la mise en place progressive des institutions de la Francophonie, dont l'impact en matière culturelle n'est pas négligeable, tout spécialement en ce qui concerne les producteurs de biens littéraires, théâtraux, chorégraphiques ou cinématographiques; la globalisation qui suppose la mobilité accrue des biens et des personnes ainsi que la diffusion planétaire d'objets et de comportements standardisés, mais qui, en échange, provoque des raidissements identitaires et des réactions culturelles, principalement dans les collectivités minorisées ou se sentant marginalisées. De surcroît, ces recadrages se produisent alors que le pays est engagé dans un processus complexe de démembrement; mais, devant la difficulté de lier une identité wallonne consistante à l'intérieur de la "Communauté française de Belgique" (appellation aberrante mais symboliquement éloquente – d'ailleurs souvent remplacée par celle de "Communauté Wallonie-Bruxelles") –, paradoxalement "on se met à parler davantage de 'lettres belges' au fur et à mesure que l'idée de Belgique paraît fragilisée" (Halen, 2000: 328).

De fait, l'historiographie littéraire belge revendique comme un "tournant" l'année 80, qui constitue précisément un des moments clés dans l'écartèlement de l'Etat unitaire et sa progressive fédéralisation. Dans ce contexte historique marqué aussi par le déclin de l'hégémonie culturelle française et par la montée en puissance des discours identitaires et des revendications régionales, le mouvement décolle vraiment quand l'hebdomadaire français *Les Nouvelles Littéraires* publie, en novembre 1976, un numéro spécial consacré à la Belgique littéraire; on sait que dans le dossier-manifeste intitulé "Une autre Belgique", le sociologue bruxellois Claude Javeau pose la question: "Y a-t-il une belgitude?", et, dans leur réponse, plusieurs auteurs, dont les noms s'imposeront vite comme des figures majeures du paysage culturel belge de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, insistent sur la nécessité de réagir contre le rejet du pays natal et, tant qu'à faire, de relever le "défi belge", tel Pierre Mertens dans "De la difficulté d'être belge"... Ainsi, grâce à ce long travail de réappropriation symbolique, le concept de "littérature française de/en Belgique" sera progressivement remplacé par celui de "lettres belges", qui doit être



compris “non comme une proclamation chauvine ou même seulement localiste, mais davantage comme le résultat d’une option de positionnement en fonction d’un marché identitaire plus ouvert, où l’affiliation à la France n’est plus la seule ni la meilleure carte à jouer” (Halen, 2000: 328-329).

Dès lors, nous assistons à une nouvelle phase dans la question cruciale du statut des productions francophones de Belgique dans leurs rapports avec la littérature française, et partant à un tournant dans la rénovation méthodologique: afin de mettre de l’ordre dans le paysage identitaire, l’historiographie francophone belge propose alors une alternance entre trois phases distinctes: centripète, centrifuge et dialectique. C’est le célèbre modèle de Klinkenberg (1981)<sup>1</sup>, lequel pointe comme défaut congénital des études historiographiques traditionnelles celui de présenter une histoire purement chronologique – qui privilégie les classifications et non les explications – et reposant sur des considérations extrascientifiques; selon Klinkenberg, il s’agit d’“un discours sur la littérature qui accuse cent ans de retard” (Klinkenberg, 1983: 541), mais, ajoute-t-il au début des années 80, la situation se modifie progressivement, ce que confirme Marc Quaghebeur: “Si les années 1978-81 ont été celles du bouillonnement créateur, les années qui ont suivi, 1982-85, ont été celles de la construction du projet” (Quaghebeur, 1996: 143).

Parmi les quelques mutations importantes que connaît l’historiographie au cours de cette phase dialectique, Denis et Klinkenberg (2005: 86-89) relèvent aussi celle qui affecte la sociologie du champ historiographique, où se forme une masse critique de jeunes universitaires spécialisés, lesquels non seulement remplacent peu à peu les écrivains dans l’énonciation du discours historiographique mais n’hésitent pas à centrer leurs recherches sur la littérature belge et à s’organiser en équipes, réseaux et centres de recherches tant en Belgique qu’à l’étranger (cf. “Centro de Estudios sobre la Bélgica Francófona” créé en 1990 à l’Université d’Extremadure (Cáceres) et dirigé par Ana González Salvador; “Centre d’Études de la littérature belge de langue française de l’Université de Coimbra” dirigé par Cristina Robalo Cordeiro,...) où les spécialistes en littérature francophone de Belgique se multiplient aussi.

En outre, le travail de ces réseaux est désormais largement dominé par une nouvelle conception historiographique: en effet, il s’agit aujourd’hui d’“objectiver les termes de la question de la littérature belge, notamment dans ses dimensions identitaires, de

---

1. Depuis la fin des années 80 –“Le problème de la langue d’écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen” (1989)-, Klinkenberg examine la corrélation entre les différentes phases et les choix d’écriture –à savoir l’alternance historique des deux types d’écritures qui dominent en Belgique- à partir de ce que les sociolinguistes dénomment l’“insécurité linguistique”; dans ses travaux ultérieurs où il plaide pour une analyse institutionnelle du champ littéraire belge, Klinkenberg continue d’articuler ces trois paramètres: la relation centre-périphérie, le contexte sociopolitique et l’étude thématique et stylistique, sans modifier la logique des trois phases, comme le démontre son *Précis d’histoire sociale* (2005) publié en collaboration avec Benoît Denis.

distinguer histoire et critique, de mettre en perspective le point de vue des acteurs et de se donner les moyens de penser une institution qui se renforce" (Denis et Klinkenberg, 2005: 88).

### 3. Principaux modèles théoriques

Dans "Une périphérie?", Paul Dirx passe en revue les principales connaissances relatives au statut des productions littéraires belges francophones dans leurs rapports avec d'autres productions littéraires, c'est-à-dire ce qu'il résume par la formule de "problématique géolittéraire"; une problématique avant tout sociale et axiologique, d'une grande complexité, car "touchant à la valeur, à l'originalité, à l'identité mêmes des textes, de leurs auteurs ainsi que de ceux qui les étudient" (Dirx, 2000a: 341), et à laquelle il convenait de consacrer une approche plus théorique et scientifique:

il ne s'agit pas seulement de savoir s'il 'existe' ou non en Belgique une littérature francophone capable de rivaliser avec la française, s'il 'existe' ou non à cet effet un substrat historique, culturel, etc., et ainsi de suite, mais aussi de savoir que ces éventuelles réalités sont tributaires de leur perception et de leur évaluation -(dé)valorisation, négation, etc.- par ceux qu'elles concernent (Dirx, 2000a: 343).

Certes, dès 1968, des recherches menées dans les universités belges "pilarisées" et "communautarisées" ont permis l'élaboration de dispositifs théoriques intéressants mais rarement interconnectés. Par ailleurs, il faut reconnaître que ces études ont donné lieu à peu de travaux synthétiques, tel l'essai *Écrire en Belgique. Essai sur les conditions de l'écriture en Belgique francophone* (1983) de René Andrianne ou le très récent *La littérature belge. Précis d'histoire sociale* (2005) de Denis et Klinkenberg. Comme le signale Dirx (2000b: 121-136), si tous ces dispositifs ont bénéficié de l'essor des sciences humaines dans les *golden sixties*, certains s'insèrent davantage dans le renouvellement de l'histoire de la littérature francophone de Belgique à la fin des années 70 (c'est la tendance impulsée par Klinkenberg à Liège et par Quaghebeur à Bruxelles) tandis que d'autres, quoique attentifs à cette (r)évolution, se rattachent davantage à des débats internationaux en matière de théorie littéraire (c'est le cas de l'École de Louvain animée par José Lambert); enfin, afin de compléter ces approches, nombre de recherches, telles celles de Paul Aron (Université Libre de Bruxelles), s'inspirent des travaux incontournables de Bourdieu.

En 1996, dans "Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone", Damien Grawez insiste, à son tour, sur l'importance de l'année 1980 pour le renouveau conceptuel dans la réflexion historiographique attachée au corpus

littéraire belge: prenant leurs distances avec la manière traditionnelle de traiter l'histoire des lettres belges de langue française, plusieurs chercheurs s'efforcent alors de fonder leurs études sur une analyse de l'ancrage culturel des pratiques d'écriture, c'est-à-dire de relier l'histoire littéraire francophone de Belgique aux mutations sociales et culturelles du pays. Pour leur répercussion dans le développement des recherches universitaires consacrées à ce domaine, Grawez choisit de centrer son étude sur les modèles élaborés par Quaghebeur et Klinkenberg, qui, durant les années 80, se sont imposés "comme les figures de proue du monde scientifique soucieux de conférer une légitimité institutionnelle à l'étude des productions littéraires belges francophones" (Grawez, 1996: 112).

Cette opinion, Bertrand et al. la partagent pleinement, eux qui, en 2003, dans la "Présentation" à leur *Histoire de la littérature belge francophone (1830-2000)*, signalent qu'il fallut attendre la fin des années 70 et le début de la décennie suivante pour assister à une rénovation complète de l'historiographie, grâce à un mouvement général qui vit la résurgence des questionnements identitaires en Belgique francophone et qui trouva sa traduction politique dans le processus de fédéralisation de l'État: "En 1982, Marc Quaghebeur publie ses *Balises pour l'histoire de nos lettres* [...]. L'année précédente, Jean-Marie Klinkenberg avait publié dans la revue *Littérature* un long article au titre explicite: 'La production littéraire en Belgique francophone: esquisse d'une sociologie historique'" (Bertrand et al., 2003: 12).

Dans le cadre de cette brève étude, il nous est impossible de nous arrêter plus en détail sur l'originalité de ces deux modèles qui certes présentent des différences mais dont la complémentarité et les recoupements n'ont pas échappé aux critiques, tels que Damien Grawez ou Ana González,... En effet, les propositions de Klinkenberg eurent un écho important puisque sa théorie des trois phases fut aussitôt intégrée par Quaghebeur dans ses *Balises* (1982) (et, à sa suite, reprise par de nombreux critiques et chercheurs), lesquelles "balises" marquent assurément le début d'une véritable rénovation des études consacrées à la production littéraire francophone de Belgique; dans cet essai fondateur où se profile déjà l'essentiel de ses thèses, Quaghebeur relève quelques-unes des constantes, thématiques et stylistiques, qu'il tient pour irréductibles aux seules logiques de la production littéraire française: l'irrégularité linguistique, le déni de l'Histoire, le marquage négatif de l'identité, toujours présente en creux,... S'y affirme ainsi "la volonté de ne plus envisager la littérature belge exclusivement dans son ajustement plus ou moins étroit au canon français, mais d'y rechercher aussi les traits spécifiques qui la constituent en un ensemble distinct, témoin d'une histoire singulière" (Bertrand et al., 2003: 12).

La façon dont Quaghebeur a abordé la Belgique littéraire a d'ailleurs vite éveillé l'attention des cercles scientifiques en Belgique mais aussi en France. Témoin le bref

article déjà mentionné de Bourdieu “Existe-t-il une littérature belge? Limites d’un champ et frontières politiques” (1985) ou, dix ans plus tard – en mars 1995 – le numéro de *Liber* dirigé par le même Bourdieu et intitulé “La colère des Belges” dans lequel Aron constate non seulement que la plupart des jugements de valeur formulés par Quaghebeur sur les auteurs furent ratifiés postérieurement mais aussi que ses grandes hypothèses – notamment celles portant sur l’usage de la langue française par les auteurs francophones de Belgique – coïncident étroitement avec les principes énoncés sur les pratiques littéraires en Belgique par les comparatistes de la Katholieke Universiteit Leuven qui composent majoritairement ce que l’on dénomme l’École de Louvain / Leuven.

Ainsi, dès le début des années 80, José Lambert recommande que la cartographie littéraire soit examinée sur la base de concepts non pas politico-littéraires mais bien scientifiques. Le fondement de cette démarche, Lambert le trouve essentiellement dans la théorie du polysystème développée par le sémioticien israélien Itamar Even-Zohar – un théoricien fasciné par la Belgique – et dont un premier énoncé intégral est publié en 1979 dans la revue *Poetics Today*.

Parmi les concepts développés dans cette théorie, il en est qui s’avèrent de grande utilité pour les littératures francophones, tels ceux de “centre” et de “périphérie” qui trouvent ici un sens qui va bien au-delà de leur acception topographique: “périphérique” renvoie à la “centralité” de tel ou tel modèle sémiotique et ne peut être confondu avec “marginal”; quant au concept de “domination”, il n’indique que la “faiblesse”, en termes de besoins sémiotiques et donc de prestige culturel, d’un système littéraire par rapport à un autre; ainsi l’approche prônée évacue-t-elle tout jugement de valeur. Selon Dirx,

c’est ainsi que, par exemple, les productions francophones et néerlandophones en Belgique apparaissent comme des cas particulièrement intéressants, dans la mesure où elles sont régulièrement amenées à emprunter aux systèmes français et néerlandais certains traits de leurs répertoires respectifs (Dirx, 1998: 43).

Appliquant leur démarche réflexive à la littérature produite en Belgique, Lambert et ses disciples (Meylaerts, Tack, Grutman, De Geest, D’Hulst,...) insistent sur les conséquences du caractère unitaire du pays dans la vie littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que sur la nécessité de parler d’un système littéraire et culturel propre à la Belgique au moins jusqu’au début du XX<sup>e</sup> siècle : la classe bourgeoise au pouvoir étant alors francophone ou bilingue, l’influence de la littérature française ne touchait pas que les œuvres écrites en français. C’est pourquoi les Louvanistes plaident pour l’existence d’un champ de recherches spécifique constitué par les deux sous-systèmes littéraires belges – francophone et néerlandophone – et proposent d’étudier simultanément dans les deux aires une série de mouvements littéraires (tels que le roman historique, le mouvement symboliste, les avant-gardes,...). S’interrogeant sur les motifs de l’absence

de “la Flandre” dans les recherches francophones entreprises, depuis les débuts de la régionalisation, sur la construction d’une identité littéraire belge<sup>2</sup>, Meylaerts estime que “pour certaines périodes, l’omission de la partie nord de la Belgique aboutit à de sérieuses lacunes quand il s’agit de décrire cette construction et les affrontements qu’elle entraîne” (Meylaerts, 1998: 19). On le constate, dans une telle approche de type systémique et comparatiste, “la littérature belge, lieu d’un croisement plus complexe qu’il n’y paraît de prime abord entre les deux communautés linguistiques, s’impose avant tout comme un lieu de rencontres non réductible à une opposition binaire de type Belgique / France” (Aron, 1998. 418).

Comme nous l’avons signalé antérieurement, un facteur essentiel du renouveau de l’historiographie belge est l’apport de la sociologie des champs de Bourdieu et de l’analyse institutionnelle de la littérature de Dubois, deux modèles qui offrent des concepts (centre vs périphérie, autonomie, insécurité linguistique, réseau, institution,...) intelligemment exploités notamment dans l’ouvrage de Denis et Klinkenberg (2005). Car, si l’analyse que Bourdieu proposa en 1985 du champ belge n’offre guère d’intérêt, en revanche son modèle sociologique est fort utile pour qui désire aborder la dynamique culturelle et les conditions de production littéraire en Belgique néerlandophone et francophone.

Le premier à y avoir recouru de façon explicite mais aussi critique est Paul Aron, et ce dès son ouvrage *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913)* (1985). Tel qu’il le démontre dans des travaux très nombreux et variés – où il combine les réflexions sociologique et institutionnelle avec l’histoire littéraire érudite – portant en particulier sur les relations entre les mouvements politiques et des groupes d’écrivains aussi divers que les symbolistes, les prolétariens ou les surréalistes, le champ littéraire belge se distingue du champ français notamment par le fait que les logiques externes y prévalent traditionnellement sur les logiques internes et génériques. Ainsi – et à titre d’exemple –, dans son article “Littérature et politique en Belgique francophone” (2004), Aron analyse de façon magistrale l’attitude apparemment paradoxale d’un point de vue politique (leur relation avec le Parti communiste) mais tout à fait compréhensible en termes de champ littéraire, de certains écrivains belges (tels Hellens ou certains surréalistes) après la Seconde Guerre mondiale. C’est, conclut-il, que

les enjeux de l’après-guerre se posent dans des termes tout à fait différents en Belgique et en France, où ils sont ceux de la recomposition du paysage littéraire dans l’ombre portée de la résistance et du CNE [Conseil National des Écrivains]. Dans cette perspective, c’est bien la logique du champ littéraire qui se traduit en termes politiques, et non pas le contraire (Aron, 2004: 252).

---

2. Parallèlement, les néerlandistes oublient plutôt systématiquement les productions écrites en français ou bilingues des écrivains flamands et francophones.

Ainsi, considérant que les brillantes conclusions tirées par Gisèle Sapiro dans *La Guerre des écrivains 1940-1953* (1999) ne sont pas transposables à la Belgique, Aron estime que

cette manière de présenter les conflits de l'après-guerre renforce l'autonomie du champ littéraire. [...]. L'analyse tend ainsi à défaire le mythe autonomiste (de la littérature vis-à-vis de la politique), alors qu'elle accentue la réalité d'une autre forme d'autonomie, celle de l'indépendance de la situation belge à l'égard du champ français (Aron, 2004: 252).

## 4. Renouveau méthodologique au XXI<sup>e</sup> siècle

### 4.1. Berg et Halen, Bertrand et al. et quelques autres

En dépit des critiques formulées à son égard (telle l'absence d'un chapitre consacré à l'essai), le livre de Berg & Halen *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)* s'inscrit parfaitement dans la lignée du renouveau historiographique entrepris depuis une bonne vingtaine d'années en Belgique francophone, et ce tant par son titre pluriel que par sa structure interne et son positionnement paratextuel. A ce propos, Pol Charles souligne d'une part que la notion centrale de l'autonomie du domaine littéraire concerné y est examinée à deux points de vue: "dans le droit fil de Bourdieu, on analyse d'abord la constitution du champ, en tenant compte des interférences avec les acteurs politiques et socio-idéologiques, pour souligner ensuite l'indépendance du champ belge par rapport à son correspondant français"; d'autre part, que "l'originalité justement revendiquée par Berg et Halen est double: on a prêté attention aux marges du champ littéraire, et les différences méthodologiques et/ou stylistiques des 17 collaborateurs, spécialistes reconnus des domaines qu'ils présentent, n'ont pas été gommées" (Charles, 2000: 18). Ainsi, grâce à cette diversité méthodologique – pleinement assumée par les auteurs dans leur "Avant-propos" –, le lecteur découvre-t-il un éventail de perspectives caractéristique des travaux relatifs à un domaine scientifique en pleine expansion.

Comme l'indiquent Denis et Klinkenberg (2005: 60-61), bien que chaque école lui donne des inflexions théoriques propres, c'est bien la perspective sociologique qui inspire les dernières grandes synthèses collectives en date: encore assez diffuse dans le Berg & Halen, cette perspective sous-tend en effet *l'Histoire de la littérature belge. 1830-2000* publiée en 2003 à Paris chez Fayard sous la direction d'une jeune équipe internationale composée par Jean-Pierre Bertrand (Liège), Benoît Denis (Liège), Michel Biron (Québec) et Rainier Grutman (un Flamand installé à Ottawa). Selon le critique

Joseph Duhamel (2004: 26), les points cardinaux de la réflexion en sont le rapport aux Lettres flamandes dans la recherche d'une impossible littérature nationale, la relation ambiguë au champ littéraire français ainsi que la référence aux contingences historiques, sociales, politiques, culturelles. A la suite de la polémique suscitée par leur ouvrage, Bertrand et *al.* auront l'occasion de répondre à quelques-uns de leurs détracteurs (le plus virulent fut sans aucun doute Jacques De Decker, secrétaire de l'Académie) et de préciser leurs postulats et objectifs. Retenons-en quelques passages:

Désormais, il est acquis que la littérature n'a pas une histoire séparée de celle des autres activités humaines. [...] Pour elle [la conception actuelle de l'histoire littéraire], la littérature, en tant que discours, participe parmi d'autres pratiques (et pas seulement expressives ou artistiques) à notre construction du passé. Au lieu de simplement la réduire à une sorte de sismographe événementiel, il revient à l'historien de montrer en quoi elle agit sur les représentations qu'elle brasse, qu'elle transforme et qu'elle déforme. L'histoire de la littérature se confond dès lors avec l'histoire littéraire en ceci qu'elle ne se donne pas elle seule pour objet, mais qu'elle est sous-tendue par ce qui la constitue et qu'elle est appelée à penser, du moins à exprimer et à construire: l'histoire, le monde, le réel [...].

Si le rapport à la France se trouve largement représenté dans les pages de cette *Histoire de la littérature belge*, celle-ci contient aussi plusieurs perspectives nouvelles: internationalisation des lettres belges de langue française; ouvertures sur la littérature flamande qui, pour la première fois, ne se limitent pas à une simple juxtaposition; regards sur la littérature coloniale et même post-coloniale du Congo-Zaïre; question des littératures de l'immigration ou des femmes (Bertrand et *al.*, 2004: 11-13).

#### 4.2. "A nouvelles méthodes, nouveaux objets"

"A nouvelles méthodes, nouveaux objets", signalent Aron, Denis et Klinkenberg dans "Littérature belge et recherche collective" (2006), où, d'une part, ils défendent la nécessité de combiner le modèle individualisé qui régit traditionnellement la recherche universitaire dans les disciplines de sciences humaines, et en particulier en Lettres, avec celui, habituel dans les sciences dites "dures" et qui s'impose de plus en plus dans plusieurs pays européens, notamment en Flandre, de la recherche collective menée par des équipes fondées autour d'un projet précis, limité dans le temps (même s'il s'inscrit dans un programme à long terme) et dont les résultats sont susceptibles d'être évalués par des experts indépendants; et où, d'autre part, ils relatent leur expérience à la tête d'une "Action de Recherche concertée" de la Communauté française de Belgique réunissant des équipes des Universités de Liège et de Bruxelles<sup>3</sup> autour d'un projet sur "L'analyse des réseaux" littéraires (2002-2007); intitulé *Étude critique et historique du patrimoine littéraire francophone en Belgique, Corpus, méthodes et instruments*

---

3. Ce projet réunit le Centre d'Études de la Littérature francophone de Belgique (CELIFRAB, ULg) et le Centre d'Histoire de la Littérature belge en langue française (ULB) au sein d'un Collectif Interuniversitaire d'Étude du Littéraire (CIEL).

d'analyse, ce projet a pour objectif général l'étude descriptive et explicative de l'Histoire de l'activité littéraire en Belgique francophone des origines à nos jours, et pour ambition, à terme, la rédaction d'une *Histoire systématique des Lettres belges de langue française*.

Après avoir souligné la nécessité d'adapter les modèles descriptifs et explicatifs actuellement disponibles à un corpus comme celui des Lettres belges de langue française pour lequel ils n'ont pas été conçus et auquel ils s'appliquent mal<sup>4</sup>, les auteurs précisent que les deux principaux volets du projet -à savoir: la définition des fondements théoriques et méthodologiques d'une histoire systématique de l'activité littéraire<sup>5</sup> en Belgique francophone ainsi que la constitution d'un ensemble interconnecté de bases de données sur l'activité littéraire en Belgique, ensemble ordonné autour des corpus "auteurs", "œuvres" et "revues" et devant aboutir à la création d'un *Dictionnaire électronique de la vie littéraire en Belgique francophone*- sont liés à une réflexion globale sur un concept neuf dans le domaine de l'histoire littéraire: celui de *réseau* (Marneffe et Denis, 2006) ; situé au point d'interaction de l'histoire culturelle et de la sociologie de la littérature, ce concept désigne "l'ensemble complexe des relations qui s'établissent, au sein d'un espace culturel et social donné, entre divers acteurs, groupes ou institutions, relations qui assurent en outre l'unité et la cohérence de cet espace" (Dozo et Fréché, 2006: 86) et se présente comme "un outil d'analyse" permettant une description à la fois "souple, rigoureuse et totalisante" de la façon "dont un ensemble littéraire s'organise et se structure, aussi bien dans la multiplicité de ses relations internes (la vie littéraire au sens, strict) que dans son rapport à d'autres secteurs d'activités (les autres arts, les sphères intellectuelle ou médiatique, les divisions sociopolitiques, etc.)" (Aron et al., 2006: 95).

Comme le signalent les responsables du projet, celui-ci comporte également une dimension citoyenne dans la mesure où il vise à mieux faire connaître le patrimoine culturel de la Communauté française de Belgique. Dans la foulée de leurs homologues

---

4. "De ce point de vue, il convient de noter d'emblée que la discipline de l'histoire littéraire, qu'elle utilise des méthodes éprouvées et devenues classiques (le lansonisme) ou qu'elle bénéficie des apports théoriques les plus récents (la sociologie des champs de Pierre Bourdieu), a été conçue dans le cadre des grands ensembles littéraires nationaux -et en particulier, pour ce qui nous occupe, dans le cadre de la littérature française. À plus d'un titre, les concepts et méthodes ainsi élaborés s'appliquent mal aux corpus littéraires francophones, parmi lesquels le belge. En effet, la littérature française est un ensemble littéraire ancien, dont l'unité repose sur une tradition historiquement établie, et qui est, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle au moins, fortement institutionnalisé. Rien de semblable n'existe en Belgique: l'activité littéraire s'y déploie selon des modalités beaucoup plus floues et variables, parce que, précisément, cet ensemble littéraire présente un degré d'institutionnalisation relativement faible (plus faible qu'au Québec, mais moins faible qu'en Suisse romande et dans les littératures subsahariennes). Il en résulte que les grands schèmes d'organisation de la production littéraire française (autonomie de la sphère littéraire par rapport au pouvoir; division en genres, en écoles, etc.) échouent souvent à rendre compte de la façon dont se structure la littérature en Belgique" (Aron & al., 2006: 94-95).

5. "Par 'activité littéraire', il faut entendre ici une approche d'inspiration sociologique, qui refuse de s'en tenir à la seule description interne des œuvres littéraires et des auteurs consacrés, mais envisage l'étude de la vie littéraire dans toute la complexité des relations qu'elle entretient avec l'univers social, qu'il s'agisse des espaces politiques et médiatiques ou des autres champs intellectuels, artistiques et culturels, dont la littérature n'est jamais indépendante" (Aron & al., 2006, p.94).



français, suisses et québécois, les chercheurs francophones de Belgique s'intègrent donc dans le mouvement de renouvellement spectaculaire expérimenté un peu partout par les études littéraires:

il ne s'agit plus seulement d'étudier les grandes œuvres en vue de les aligner chronologiquement dans les histoires de la littérature, mais bien de prendre en compte le fait littéraire dans sa globalité et en tenant compte de son inscription sociale; il s'agit en somme de restituer le contexte de la production littéraire (vie littéraire, rôle des institutions, éléments historiques déterminants, modèles formels disponibles, stratégies d'écriture, etc.) comme celui de sa réception à différentes époques (mécanismes de reconnaissance, horizons d'attente, etc.) (Aron et al., 2006: 96-97).

#### 4.3. José Lambert, Reine Meylaerts et Dirk De Geest (K.U.L)

Commentant l'ouvrage non dogmatique et non linéaire de Bertrand et al. qui, dit-elle, combine de façon originale histoire et théorie littéraire, Meylaerts y voit une parfaite illustration du nouveau méthodologique qui veut que les diverses activités littéraires n'acquièrent de sens réel que dans un champ d'oppositions complexes, sans cesse dynamique et ouvert. Car, dès le moment où elle cesse d'être "une essence, l'émanation d'un idéal éternel au nom duquel il serait permis d'émettre des jugements ou de dicter des exclusions", la littérature doit nécessairement être abordée "comme une production sociale conflictuelle, objet prioritaire de la sociologie des institutions culturelles". Toutefois, signale Meylaerts (2003: 189-190), bien qu'elles prétendent modifier la manière d'envisager l'historicité de l'objet littéraire, les approches dites *nouvelles* manquent encore de rigueur théorique dans l'articulation de leur cohérence transdisciplinaire; aussi, à son avis, conviendrait-il d'analyser plus en profondeur certains des aspects autour desquels se structure ce renouveau, parmi lesquels la question de l'identité et le lien avec la francophonie.

Puisque, dans une approche constructiviste, l'identité s'entend comme un processus socio-historique et se définit différemment, il semble essentiel d'étudier les modalités et conditions de possibilité des différentes définitions identitaires conflictuelles, aux niveaux diachronique et synchronique: "Quelle identité, pour qui, quand, pour quoi faire? Pour quelles raisons a-t-on voulu croire ou non à une 'littérature belge'?", telles sont les questions cruciales, selon Meylaerts qui estime que "la revalorisation d'un particularisme 'belge' face à la domination française depuis 1980 est ainsi mise en relation avec différentes transformations sociétales plus larges", telle la constitution d'un État fédéral à l'intérieur duquel s'est institutionnalisé un espace francophone ainsi que les "recadrages identitaires" évoqués par Halen:

Bref, si donc les littératures se définissent en opposition à d'autres littératures (au pluriel), il y a lieu de penser cette observation jusque dans ses conséquences intra- et internationales, multilingues et multipolaires, et de ne pas la limiter aux seules relations avec la France ni avec la francophonie (Meylaerts, 2003: 191-192).

Par ailleurs, dans le cadre du renouveau méthodologique en cours, le lien avec la francophonie – définie par Pierre Piret comme “un espace de circulation entre des pôles distincts et également reconnus” (Piret, 2000: 418) – conduit nécessairement à une redéfinition des relations entre le centre parisien et les différentes périphéries. Cette multipolarisation de la francophonie, outre qu'elle permet de dépasser le schéma traditionnellement bilatéral France-Belgique et de contextualiser la réaffirmation somme toute récente d'une identité littéraire belge, devrait déboucher sur un comparatisme intra-francophone fécond mais pour lequel il faudrait élaborer des outils d'analyse plus appropriés. En effet, comment étudier les éventuels rapports entre les soi-disant périphéries et comment rendre compte de leur dynamique? Comment y appliquer “des schèmes théoriques et, méthodologiques forgés par une sociologie ancrée dans le domaine de la nation française” (Aron, 1995: 63)? Comme le souligne Meylaerts (2003: 192-193) à propos du transfert toujours périlleux d'une méthodologie d'un champ vers un autre, il s'agit d'octroyer un statut non pas ontologique mais constructiviste aux modèles théoriques (tel celui de Bourdieu) et, en fonction de l'objet étudié, de s'interroger sur leur pertinence réelle comme sur la nécessité de les adapter et de les combiner afin de pouvoir offrir, dans le cadre d'un comparatisme intra-francophone, non plus une vision statique, bipolaire et unidirectionnelle des échanges entre un centre et des périphéries non différenciées entre elles, mais bien “une vision multipolaire, complexe, dynamique, graduelle selon laquelle une multiplicité de systèmes et de sous-systèmes correspond à une multiplicité de centres et de périphéries, entretenant des rapports de force variés et variables, selon des paramètres temporels, spatiaux, génériques, et autres” (Meylaerts, 2003: 194-195). A n'en pas douter, le modèle gravitationnel proposé par Denis et Klinkenberg constitue ici un outil de premier choix (Bénil, 2007).

Dans l'“Avant-propos” de *Littératures en Belgique / Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires / Culturele diversiteit en literaire dynamiek* (2004) – un ouvrage bilingue et à la confection duquel ont participé des chercheurs venus des trois régions de Belgique ainsi que de France –, après avoir souligné la reconnaissance, par les études littéraires les plus récentes, de “l'importance d'une dimension plurilingue et multiculturelle dans la construction, la formulation et la légitimation d'une identité culturelle: d'où l'intérêt récent pour la construction d'un sentiment identitaire collectif, l'appel à une tradition commune, une position collective par rapport à des éléments et cultures ‘étrangers’ ou ‘autres’...”, Meylaerts et De Geest manifestent le vœu des différents collaborateurs de “creuser cette problématique comparatiste à travers

l'approche multiculturelle et plurilingue d'une littérature soi-disant 'nationale'" (De Geest et Meylaerts, 2004a: 11).

Considérant de conserve avec José Lambert que, de par sa situation géographique – une 'petite' nation, au carrefour de trois 'grandes' nations dont elle partage les langues, c'est-à-dire sise dans une position qui la rend particulièrement "sensible à toutes sortes d'influences externes qui peuvent se manifester soit directement (dans le caractère plurilingue de l'enseignement par exemple), soit indirectement (par des traductions ou d'autres formes de médiation culturelle)" – tout comme de par ses spécificités internes – un ensemble de trois communautés culturelles et linguistiques dont les évolutions tantôt se recourent, tantôt se contredisent –, la Belgique, loin de représenter un phénomène marginal ou exceptionnel, constitue non seulement un extraordinaire laboratoire littéraire et culturel – "pour la bonne raison que le chercheur peut s'en servir pour déterminer l'impact des institutions politiques, religieuses, économiques sur la littérature et les Beaux-Arts à travers deux siècles d'instabilité et de conflits entre les innovations nationales, régionales et/ou internationales" (Lambert, 2004: 427) –, mais aussi un dossier clé pour l'analyse des dynamiques culturelles et littéraires, De Geest et Meylaerts (2004a: 11) concluent que les *littératures en Belgique* sont un objet d'étude privilégié pour des recherches comparatistes.

Toutefois, depuis l'enclenchement du processus de fédéralisation de l'État belge (avec pour corollaire, la scission de la vie socioculturelle entre les différentes communautés) – processus concomitant des premières tentatives pour dynamiser les modèles théoriques –, des raisons politico-institutionnelles rendent pratiquement utopiques les recherches en littérature comparée intra-belge. En effet, comme l'affirmaient Deleuze et Guattari en 1975 dans leur définition d'une "littérature mineure" – celle qu'une minorité fait dans une langue majeure – "tout y est politique" (Deleuze et Guattari 1975: 30). A cet égard, Aron (1998: 422) relève lui aussi qu'en Belgique, les logiques externes – politiques – prenant traditionnellement le pas sur les logiques internes – esthétiques –, l'historiographie y est souvent captive de la position institutionnelle des chercheurs et donc essentiellement communautaire; une situation que les Louvanistes dénoncent à leur tour:

L'étude des relations possibles entre les littératures néerlandophone et francophone en Belgique est considérée comme une question peu pertinente, sans incidence sur la compréhension du fonctionnement des champs respectifs. Bref, l'histoire de la Belgique plurilingue et pluriculturelle, dans une perspective comparative de type systémique multipolaire, complexe et dynamique reste à écrire (De Geest et Meylaerts, 2004b: 29).

## 5. Conclusions

Dans ses conclusions à *Littératures en Belgique. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*, Lambert pose la question suivante: "Pourquoi donc les lettres seraient-elles ou devraient-elles être cohérentes (et/ou nationales)?" (Lambert, 2004: 422). Ne suffit-il pas en effet de faire preuve d'un peu de sagacité sur le plan linguistique pour se rendre compte du caractère spécieux de la cartographie littéraire telle qu'elle nous a été longtemps présentée et enseignée? Assurément, dès qu'on se met à gratter quelque peu, "le mythe de la coïncidence entre société (ou nation), langue et littérature se dissipe aisément" (Lambert, 2004: 423). Ainsi une des conclusions les plus intéressantes à déduire de cet ouvrage, c'est, à son avis, que la Belgique n'est le pays ni d'une littérature ni de deux littératures – entre lesquelles le parallélisme est d'ailleurs pratiquement absent –, mais un pays qui, au cours de son histoire, ici et là, n'a cessé de susciter et de cultiver de multiples conceptions de la littérature, sans toutefois qu'elles n'atteignent jamais vraiment le statut d'un "système" littéraire autonome – pour autant que la chose existe autrement que sous la forme d'un modèle idéal; en effet, pour Lambert, ces conceptions de la littérature sont en réalité de simples "constructions", et non la simple – et seule – réalité historique.

De même que de nombreux pays occidentaux s'y affairant depuis au moins le XIX<sup>e</sup> siècle, la Belgique – où les littérateurs semblent, plus que dans les nations d'alentour, soutenir une conception nationale et défensive du fait littéraire, ce qui a pour effet de renforcer la soumission du littéraire à la sphère politique – s'efforce d'institutionnaliser "sa" ou "ses" littératures, le résultat étant – par définition – instable. Certes, l'insécurité littéraire est plus marquée dans une structure politique bancal comme la belge que dans les pays fortement centralisés; mais, interroge Lambert,

y aurait-il des traditions littéraires vraiment stables, même dans les 'grands pays'? Il suffit de suivre les débats sous la perspective synchronique. Les littératures (modernes?) du monde entier ont toujours eu la sensation d'être en crise... Quelle est la nature des crises, leur définition, voilà la question! (Lambert, 2004: 433)

## Références bibliographiques

ARON, Paul (1995). "Sur le concept d'autonomie". In : *Discours social*, vol. 7, n° 3-4, pp. 63-72.

ARON, Paul (1998). "Postface". In: Marc Quaghebeur. *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*. Bruxelles : Labor, Espace Nord, pp. 405-423.

ARON, Paul (2004). "Littérature et politique en Belgique francophone". In: Dirk De Geest, Reine Meylaerts (eds.). *Littératures en Belgique. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*. Bruxelles : Presses Universitaires Européennes - Peter Lang, pp. 241-254.

ARON, Paul, DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie (2006). "Littérature belge et recherche collective". In : *Textyles*, n° 29, pp. 90-97.

BÉNIT, André (2007). "El espacio literario francófono a la luz del sistema solar". In: Dominique Bonnet, María José Chaves García, Nadia Duchêne (eds). *Littérature, langages et arts: Rencontres et Création*. Huelva : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, Collectanea 112 (10 pages).

BERG, Christian et HALEN, Pierre (2000). "Avant-propos". In: Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles : Le Cri, pp. 7-13.

BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît et GRUTMAN, Rainier (dir.) (2003). "Présentation". In: *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. Paris : Fayard, pp. 7-19.

BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît et GRUTMAN, Rainier (2004). "Quelle histoire littéraire?". In : *Le Carnet et les Instants*, n° 131, pp. 11-13.

BOURDIEU, Pierre (1985). "Existe-t-il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques". In : *Etudes de lettres*, Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, n° 4, pp. 3-6.

CHARLES, Pol (2000). "C'est une belge Histoire". In : *Le Carnet et les Instants*, n° 114, pp. 18-19.

DE GEEST, Dirk et MEYLAERTS, Reine (2004a). "Avant-propos". In : Dirk De Geest, Reine Meylaerts (eds.). *Littératures en Belgique / Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires / Culturele diversiteit en literaire dynamiek*. Bruxelles : Presses Universitaires Européennes - Peter Lang, Nouvelle poétique comparatiste, n° 13, pp. 11-15.

DE GEEST, Dirk et MEYLAERTS, Reine (2004b). "Littératures en Belgique / Literaturen in België. Un problème, une problématique, un programme". In : Dirk De Geest, Reine Meylaerts (eds.). *Littératures en Belgique. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*. Bruxelles : Presses Universitaires Européennes - Peter Lang, pp.17-34.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, Coll. Critique.

DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie (2005). *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles : Labor, Coll. Espace Nord / Références.

DIRKX, Paul (1998). "L'intérêt à l'auto-périphérisation' chez les agents littéraires francophones. L'exemple belge". In : Jan Riesz, Véronique Porra (Hg.). *Français et Francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises / francophones d'aujourd'hui*. Bayreuth : Edition Schulta et Stellmacher, Etudes francophones de Bayreuth, Vol. 2, pp. 41-54.

DIRKX, Paul (2000a). "Une périphérie?". In: Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française*. Bruxelles : Le Cri, pp. 341-368.

DIRKX, Paul (2000b). *Sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin / HER, Coll. Cursus Lettres.

DOZO, Björn-Olav et FRÉCHÉ, Bibiane (2006). "Réseaux et bases de données". In : Daphné de Marneffe, Benoît Denis. *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles : Le Cri-CIEL-ULB - Ulg, pp. 86-108.

DUBOIS, Jacques (1985). "Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine". In : Lise Gauvin, Jean-Marie Klinkenberg (éds.). *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*. Bruxelles : Labor, Coll. Dossiers media, pp. 13-20.

DUBOIS, Jacques (2005). *L'institution de la littérature. Essai. Nouvelle édition*. Bruxelles : Labor, Coll. Espace Nord / Références (1<sup>e</sup> éd. 1978).

DUHAMEL, Joseph (2004). "Une histoire de la littérature belge est-elle possible?". In : *Le Carnet et les Instants*, n° 130, pp. 26-27.

GRAWEZ, Damien (1996). "Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone". In : *Textyles*, n° 13, pp. 111-135.

HALEN, Pierre (2000). "Situation d'une littérature francophone: les 'lettres belges'". In : Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française*. Bruxelles : Le Cri, pp. 321-339.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1981). "La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique". In : *Littérature*, n° 44, pp. 33-50.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1983). "Lettres belges et lunettes parisiennes". In : *La Revue nouvelle*, n° 12, pp. 541-553.

LAMBERT, José (2004). "Conclusions. Considérations globales sur les littératures en construction". In : Dirk De Geest, Reine Meylaerts (eds.). *Littératures en Belgique. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*. Bruxelles : Presses Universitaires Européennes - Peter Lang, pp. 419-437.

MARNEFFE, Daphné (de) et DENIS, Benoît (éds.) (2006). *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles : Le Cri - CIEL - ULB - Ulg.

MEYLAERTS, Reine (1998). "La construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres". In : Jean-Marie Klinckenberg (dir.). *L'Institution littéraire*. In : *Textyles*, n° 15, pp. 17-32.

MEYLAERTS, Reine (2003). "'Enfin de nulle part et de partout'. Pour une historiographie belge qui ne va plus de soi?". In : Lieve D'Hulst, Jean-Marc Moura (éds.). *Les études littéraires francophones: état des lieux*. Lille : Ed. du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, Coll. UL3 travaux et recherches, pp. 185-195.

PIRET, Pierre (2000). "Une francophonie multilatérale? L'exemple du théâtre". In : Christian Berg, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française*. Bruxelles : Le Cri, pp. 413-437.

QUAGHEBEUR, Marc (1982). "Balises pour l'histoire de nos lettres". In : *Alphabet des lettres belges de langue française*. Bruxelles : Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, pp. 9-202.

QUAGHEBEUR, Marc (1996). "Une arche inachevée. Un témoignage de Marc Quaghebeur sur l'institution littéraire belge depuis 1980". In : *Textyles*, n° 13, pp. 137-148.

SAPIRO, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains 1940-1953*. Paris : Fayard, Coll. Histoire de la pensée.





# D'UN CERTAIN ROMAN CONTEMPORAIN: *RAVEL* DE JEAN ECHENOZ ET *LES OUBLIÉS* DE CHRISTIAN GAILLY

Dominique Faria

Universidade dos Açores

Jean Echenoz et Christian Gailly appartiennent à une génération de romanciers (dans laquelle nous pouvons aussi inclure Eric Chevillard, Christian Oster et Jean-Philippe Toussaint, par exemple) qui a publié ses premiers romans dans les années quatre-vingt, aux éditions de Minuit. Bien que n'ayant aucune intention de constituer un mouvement littéraire, ces romanciers sont de plus en plus fréquemment regroupés, dans les études sur le roman contemporain<sup>1</sup>, sous des appellations diverses, dont «romanciers impassibles», «Nouveaux Nouveaux Romanciers» ou «écrivains de Minuit».

En effet, outre la maison d'édition, Echenoz et Gailly partagent la façon de concevoir la littérature en général et le roman en particulier. Ainsi, bien que possédant chacun son univers imaginaire personnel et son style spécifique, ils témoignent d'une tendance que nous jugeons typique d'un certain roman contemporain: un retour au récit et au plaisir de raconter des histoires d'un côté et une remise en question des conventions romanesques de l'autre. Or, nous nous proposons précisément de saisir comment fonctionne cette dichotomie dans les derniers romans publiés par Jean Echenoz – *Ravel* (2006) et par Christian Gailly – *Les oubliés* (2007).

Pour ce faire, nous essaierons, dans un premier moment, de repérer les traits plus traditionnels de ces romans et, dans un second, leurs caractéristiques moins conventionnelles. Cela nous permettra non seulement de mieux comprendre comment y fonctionne cette co-présence d'éléments apparemment contradictoires, mais aussi de réfléchir sur une des conséquences les plus importantes qu'elle a sur le roman : la modification de la modalité de lecture qu'il présuppose.

Les traits plus conventionnels de ces textes consistent dans le traitement donné à trois catégories essentielles du roman traditionnel: l'histoire, le personnage et le rapport au réel.

Commençons par l'histoire. *Ravel* raconte les dix dernières années de la vie du fameux compositeur Maurice Ravel. Le récit commence au sommet de sa gloire, lors de son départ pour la digression aux Etats-Unis. Nous accompagnons son long voyage en paquebot, son arrivée à New York, les répétitions, les concerts, les acclamations du public, les

---

1. Voir notamment BLANCKEMAN (2002), FLIEDER (1998), RABATE (1998) et VIART (1999).

rencontres avec les figures de son temps et les sorties nocturnes. Ensuite, Ravel retourne en France, où de nouveaux succès l'attendent, notamment grâce à la composition de son fameux Boléro. Le personnage reprend alors sa vie quotidienne avec ses moments d'ennui, ses insomnies, et ses relations avec ses quelques amis, sa gouvernante et son assistante. Dans la partie finale du roman, on nous raconte l'accident de taxi qui accélère la vertigineuse chute de ce génie dans une maladie dégénérative. Cela finit avec la mort de Ravel, annoncée dès le premier chapitre, dix ans après le début du récit.

*Les oubliés* raconte l'histoire de Brighton et Schooner. Ils travaillent dans un journal où ils écrivent une chronique consacrée à des artistes oubliés. Leur prochain travail portera sur Suzanne Moss, ancienne violoncelliste virtuose, mais oubliée. C'est donc avec enthousiasme qu'ils partent en Bretagne, à la rencontre de cette femme inconnue. Mais un accident de voiture les oblige à interrompre le voyage. Lorsqu'ils rentrent à Paris en train, Schooner meurt dans le TGV. Après avoir donné la tragique nouvelle à la veuve de son ami, avoir assisté à l'incinération de celui-ci, et avoir retourné chez lui pour retrouver sa femme avec quelqu'un d'autre, Brighton décide finalement de repartir en Bretagne rencontrer Suzanne Moss. Après quelques heures de conversation avec cette femme, l'improbable arrive et ils tombent amoureux.

Ces deux histoires sont donc cohérentes, organisées selon une logique de cause-à-effet et susceptibles de produire de l'intérêt. En effet, elles sont composées de deux sortes d'événements : les événements ordinaires (comme la scène où Brighton prépare du spaghetti au beurre pour les enfants de Schooner qu'il garde, ou celle où Ravel fait des canards en mie de pain pour tuer l'ennui) et les événements extraordinaires (comme assister à la mort de son meilleur ami, ou donner un concert pour des milliers de personnes). Les deux permettent au lecteur de s'imaginer à la place du personnage et vivre sa vie : les premiers parce qu'ils lui sont familiers, les seconds parce qu'ils lui permettent de s'imaginer faire des choses qu'il n'a probablement jamais faites.

Quant aux personnages, ils sont, dans ces romans, construits de façon à assurer que le lecteur s'identifiera à eux. Ravel est caractérisé par Echenoz comme étant divisé entre une vie de mondanités (cela devient visible surtout par son rapport à certains objets – une technique que cet auteur utilise souvent pour caractériser ses personnages<sup>2</sup> – notamment son énorme garde-robe, si soignée, ses chaussures vernies, sans lesquelles il refuse de jouer et ses Gauloises, qu'il fume sans cesse), et un certain vide émotionnel (dont sont témoin son insomnie chronique, sa tendance à l'ennui et son air distant et mystérieux).

Brighton, le personnage central des *Oubliés*, est essentiellement caractérisé par ses réactions aux événements du récit. Il est triste lors de la mort de Schooner, très mal

---

2. Dans *Je m'en vais* (1999), par exemple, Sonia est présentée comme une femme dont les « [...] mains ne cessaient d'être occupées par un paquet de Benson d'un côté, un mobile Ericsson de l'autre. » (p.116)

à l'aise quand il annonce la mort de celui-ci à sa femme, souffrant lorsqu'il assiste à l'incinération de son ami. Il s'agit d'un personnage déçu par la vie, qui a accepté de vivre un triangle amoureux avec sa femme parce qu'il n'a pas le courage de la quitter, qui n'est plus très jeune et en bonne santé, mais qui, à la fin du récit, tombe amoureux et décide de « continuer de vivre » (p.125).

Tant Ravel que Brighton sont donc des personnages assez complexes, avec lesquels le lecteur s'identifie facilement parce qu'ils ressemblent aux personnes réelles, plus précisément parce qu'ils représentent simultanément la fragilité de l'être humain et sa grandeur.

La reprise d'éléments du réel est aussi très fréquente chez ces deux auteurs. Cela est plus évident dans *Ravel* : situé à mi chemin entre le fictionnel et le biographique, ce récit a pour base un grand nombre d'informations vraies sur la vie du compositeur français. L'envie de saisir l'atmosphère des années trente y est visible dans l'évocation de phénomènes de l'époque (l'auteur mentionne des titres de films du cinéma muet (p.35), « les journalistes à calepin portant leur carte de presse glissée sous le ruban de leur chapeau » (p.50), les modèles des voitures de l'époque comme la « longue Pierce-Arrow noire décapotable » (p.51), les appareils comme le phonographe (p.64), mais aussi les personnalités fameuses comme Chaplin (p.57), Breton (p.108), Gershwin (p.57) et Wittgenstein (p.86). Pour ce qui est des *Oubliés*, l'action se passe à l'époque contemporaine et l'évocation d'éléments que le lecteur (surtout le lecteur français) reconnaît de sa vie quotidienne (le « TGV » (p.17), la « Mutuelle » (p.16), la « Carte Vitale » (p.16) et le « SAMU » (p.16), par exemple) est fréquente.

Pour ce qui est des catégories de l'espace et du temps, les deux histoires sont racontées de façon assez linéaire, avec des repères temporels cohérents et des indications précises sur l'espace : l'action dans *Ravel* se situe entre 1927 et 1937, aux Etats-Unis et en France dans des endroits nommés et parfois aussi décrits et le récit des *Oubliés* a une durée de deux semaines et a lieu à Paris et en Bretagne.

Ces deux romans ont donc des histoires composées de séquences cohérentes d'événements, organisés selon une logique de cause à effet, susceptibles de créer et de maintenir l'intérêt du lecteur ; de personnages possédant une identité stable et définie, suffisamment complexes pour permettre au lecteur de s'identifier à eux ; et de renvois au réel, à l'espace et au temps qui rendent le monde fictionnel vraisemblable et analogue à celui du lecteur. Il nous semble donc qu'ils remplissent les conditions essentielles à ce que Schaeffer appelle l'immersion fictionnelle<sup>3</sup>. En effet, ces caractéristiques plus traditionnelles des romans invitent le lecteur à oublier par moments le réel et à

---

3. "L'immersion fictionnelle se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative. Alors qu'en situation "normale" l'activité imaginative accompagne l'attention intramondaine comme une sorte de bruit de fond, la relation s'inverse en situation d'immersion fictionnelle." (Schaeffer, 1999 : 180).

plonger dans le monde fictionnel, autrement dit, à s'identifier avec les personnages et à imaginer vivre leurs aventures.

Or, côte à côte avec ces traits romanesques, nous trouvons chez ces auteurs des éléments peu conventionnels, qui nous semblent avoir l'effet contraire : celui de rappeler le lecteur qu'il lit une fiction, construite par un auteur.

La métafiction a cet effet, par excellence. Le premier genre de passage métafictionnel sur lequel nous nous arrêtons porte sur l'organisation du récit. Ainsi, dans *Ravel*, nous trouvons des commentaires sur les scènes que l'on choisit de ne pas développer : « [...] comme tous ces jours se ressemblent, inutile de s'éterniser, passons sur les trois qui suivent. » (p.43) ; « Et ensuite, abrégeons, il retourne à New York [...]. » (p.60) et « N'en parlons plus. » (p.85)

Le même type de procédé est utilisé par Gailly, dans *Les oubliés*, où l'exclamation « Passons. » (p.20) finit abruptement un raisonnement qui compare Schooner avec un personnage d'un film. Mais nous y trouvons aussi un renvoi à plus tard du récit de faits que le narrateur annonce néanmoins (une technique à laquelle Gailly a souvent recours dans ses autres romans) : « Ils ont fait beaucoup mieux. On verra ça. Nous n'en sommes pas là. Dînons d'abord. Buvons encore. » (p.132)

Ces interventions soulignent le fait que c'est l'auteur qui est responsable du choix et de l'organisation des éléments fictionnels et que ces décisions sont prises selon les effets qu'il vise produire chez le lecteur, et non selon un programme pré-établi.

D'autres commentaires métafictionnels signalent des connaissances que l'auteur et le lecteur ont en commun. Ils sont normalement assez courts et discrets comme l'expression « Tout le monde sait ça. » (p.15) dans *Les oubliés*, et « on le sait » et « on connaît » (p.67) dans *Ravel*. Ceci dit, dans le roman d'Echenoz, le lecteur fait l'objet d'une adresse plus développée, qui porte précisément sur ses connaissances: « [...] il y a donc là pas mal de gens que vous ne devez pas connaître comme René Kerdyck, Suzy Welty ou Pierre-Octave Ferroud, mais aussi d'autres dont vous avez peut-être entendu parler comme Arthur Honegger, Léon-Paul Fargue ou Jacques Ibert, bref les amis habituels [...]. »(p.70) A l'inverse des premiers exemples, cette intervention est longue et directe, ce qui oblige le lecteur à faire une pause et à réfléchir aux questions qui en sont sous-jacentes, notamment au rapport réel/fiction et auteur/narrateur/lecteur. En effet, ces commentaires signalent un savoir partagé entre auteur et lecteur sur le monde réel et non sur le monde fictionnel, ce qui produit une sensation de complicité entre ces deux entités, qui se différencient ainsi des personnages.

Les procédés métafictionnels soulignent donc le caractère construit du récit, et rappellent la présence de l'auteur derrière son texte. Ils interrompent par moments l'illusion fictionnelle, ce qui risque de diminuer l'intérêt du lecteur, mais ils créent aussi une sensation de proximité avec l'auteur, cet être inaccessible, ce qui peut le séduire.

Le deuxième groupe de procédés que nous traiterons relève de l'intertextualité. Ainsi, Echenoz mentionne le nom d'artistes connus comme Bach (p.86), Faulkner (p.22), Man Ray (p.93) Gershwin (p.57) et Wittgenstein (p.86). Il s'agit de références assez brèves qui renvoient à des personnalités qui ont existé dans le monde réel et que le lecteur connaît probablement. Donc, bien qu'elles aient un statut différent par rapport aux éléments entièrement fictionnels, elles sont discrètes et peuvent ne pas trop perturber le lecteur qui choisit de les ignorer. En revanche, Echenoz cite des passages de la traduction de Jean Aubry de *La flèche d'or* de Conrad (pp. 32, 34, 49). Or, texte dans le texte, la citation n'est pas un procédé romanesque usuel : elle perturbe nettement l'illusion fictionnelle. Surtout lorsque, comme dans *Ravel*, les citations sont assez longues, identifiées en tant que citations et présentées en italiques, ce qui les met en évidence et souligne leur statut différent, par rapport au texte du roman.

Dans *Les oubliés*, les renvois intertextuels concernent surtout le cinéma. En effet, Gailly mentionne trois films, signalant les similitudes entre chaque film et le récit des *Oubliés*. Ce qui fait la spécificité de ces références est qu'elles sont généralement présentées de façon peu discrète. Dans l'exemple que nous avons choisi, le renvoi intertextuel sert de base à une situation humoristique :

Cette façon de boire à cause de la minerve lui rappelait Erich von Stroheim portant à ses lèvres un verre de cognac dans *La Grande Illusion*. Un toast à la paix. À l'amitié. À la beauté. Joli duo. Lui et l'officier français ne manquaient pas d'allure.

Boëldieu, il s'appelait, l'officier français. Passons. Rien à voir avec Schooner. Qui rebouchait sa petite bouteille en regardant Brighton. Tu ne t'es pas regardé semblait-il lui dire. Le port de la minerve lui conférait à lui aussi une élégance artificielle. Lui rappelant celle d'un officier allemand dans un film de Jean Renoir. (p.20)

Dans cette scène, Brighton pense que Schooner lui rappelle un personnage d'un film, tandis que Schooner, sans connaître le raisonnement de son ami, est précisément en train de penser que Brighton ressemble à ce même personnage. Or, à notre sens, ce développement légèrement humoristique de la scène contribue précisément à y souligner la présence du renvoi intertextuel.

Il nous semble ainsi que le principal effet de la présence de l'intertextualité dans un texte de fiction – que ce soit une référence ou une citation, qu'elle renvoie à la littérature ou au cinéma – est d'obliger le lecteur à faire une pause et à se rappeler qu'il appartient au monde réel, celui des auteurs/artistes évoqués, et non au monde fictionnel.

Nous trouvons aussi, chez ces deux auteurs, des éléments intratextuels. Ainsi, Brighton fait une liste des grands artistes oubliés qu'il a déjà traités dans sa chronique: « Le même chagrin derrière la même grandeur. Que ce soit celle du peintre Marcel Soti. Le compositeur Paul Cédrat. Le jazzman Simon Nardis. L'écrivain Martin Fissel. » (p.19) Or, cette liste consiste dans une énumération de noms de personnages des romans de Gailly :

Marcel Soti est le personnage central de *L'Air* (1991), Martin Fissel celui de *La passion de Martin-Fissel-Brandt* (1998), Simon Nardis celui d'*Un soir au club* (2001) et Paul Cédric celui de *Dernier amour* (2004), l'ouvrage publié par l'auteur avant *Les oubliés*. Notons que cette référence peut passer inaperçue à un lecteur moins averti. Ceci dit, pour celui qui connaît bien le travail de Gailly, elle fonctionne comme un clin d'œil, un passage que l'auteur a préparé spécialement à son égard. Pour ce lecteur, qui lit le livre d'un point de vue privilégié, ce renvoi a aussi un caractère humoristique, puisque les personnages des romans de Gailly sont présentés comme étant des personnalités importantes et fameuses qui ont été oubliées et qui ont, par conséquent, été prises par le chagrin.

Chez Echenoz, les éléments intratextuels sont présentés de façon encore plus discrète. L'exemple le plus explicite y est celui du nom du taxi dans lequel Ravel a eu l'accident : il s'appelle « Delahaye », comme le criminel de *Je m'en vais*. Il s'agit donc d'une référence qui a plus de chances de passer inaperçue au lecteur non-averti que celles que nous avons repérées chez Gailly. Or, décoder ce renvoi peut apporter encore plus de plaisir au lecteur qui a lu *Je m'en vais*, dû précisément à la façon subtile dont il est présenté. En effet, le plus le procédé est difficile à identifier et à déchiffrer, le plus de satisfaction a le lecteur qui réussit à le décoder.

Nous constatons ainsi que, comme l'intertextualité, l'intratextualité renvoie à des textes qui existent dans le monde réel. Elle rappelle donc au lecteur qu'il lit un livre qui appartient à un ensemble plus vaste (dans ce cas, l'œuvre de l'écrivain), ce qui crée une sensation de complicité entre lecteur et auteur. En effet, l'auteur adresse les renvois intratextuels spécifiquement à un lecteur attentif et fidèle – connaissant suffisamment bien ses autres romans et s'en souvenant des détails – qui est ainsi récompensé.

Une autre technique peu conventionnelle à laquelle nos auteurs ont recours est le pastiche. N'étant pas annoncé dans le texte, il est d'abord perçu par le lecteur comme un passage étrange, qui contraste avec le contexte dans lequel il est inséré. Jean Echenoz a souvent recours à un type spécifique de pastiche, que nous pourrions appeler un pastiche de langage technique. Dans *Ravel*, il surgit à propos du paquebot dans lequel le compositeur français fait son voyage en Amérique :

Fort de ses vingt-deux mille cinq cents tonnes, propulsé à une vitesse moyenne de vingt-trois nœuds par quatre groupes de turbines Parsons qu'alimentent trente-deux chaudières Prudhon-Capus développant quarante mille chevaux, six jours lui suffiront pour traverser l'Atlantique [...]. (p.19)

Ce passage se distingue du texte du roman essentiellement par son apparence de précision, créée par l'abondance de nombres dans une seule phrase, et par le vocabulaire spécialisé (notamment « tonnes », « turbines », « chaudières », « nœuds » et « chevaux »).

Dans *Les oubliés*, les pastiches ont la spécificité d'être assez courts : « Il fallait ouvrir

cette porte. Où est le contrôleur ? Trop tard. Le TGV 8847 en provenance de Rennes entrait en gare. Veuillez vous éloigner de la bordure du quai. » (p.28) Cet exemple, qui reprend les annonces d'arrivées de trains dans les gares, montre combien le pastiche surgit abruptement et combien il contraste avec le texte qui l'entoure.

Le pastiche incite donc le lecteur à faire une pause et à réfléchir à ce passage étrange, notamment à ses fonctions dans le roman. En effet, ce procédé est généralement gratuit, ne contribuant pas au développement du récit. Il attire l'attention du lecteur sur la matérialité du texte, mais aussi sur le caractère stéréotypé du langage que nous utilisons dans notre vie quotidienne.

Nos romanciers ont aussi souvent recours à des répétitions pouvant porter sur des sons, des mots ou des structures syntaxiques. Elles ont toujours un caractère exagéré, dû au grand nombre d'éléments repris et attirent l'attention du lecteur sur le travail de l'écriture et donc sur le caractère construit du roman.

Chez Echenoz, l'usage de la répétition est fréquent. Dans l'exemple suivant, elle sert notamment à créer un effet mélodique: « [...] il n'y a pas [...] grand-chose à voir à Sèvre, ce matin, que des bâtiments gris verrouillées, des vêtements sombres boutonnés, des chapeaux foncés enfoncés, des automobiles noires et closes. » (p.14) En effet, la reprise de la même structure syntaxique (un substantif suivi de deux adjectifs), et celle de sons (notamment dans les mots « bâtiments » et « vêtements » ; « verrouillés et boutonnés » ; « foncés et enfoncés ») crée un rythme régulier et une sorte de rime intérieure qui rendent à ce passage une musicalité presque ludique.

Chez Gailly, qui était musicien de jazz avant de devenir écrivain, la répétition se développe généralement avec des variations : « La peur. Sa peur. La peur de Brighton. Ça arrive. Ça nous arrive. Il nous arrive, lorsqu'on a peur, surtout quand on a peur, de faire appel aux puissances symboliques. » (p.21) Cet extrait est constitué essentiellement de répétitions de mots (et, par conséquent, de sons). La reprise est un peu excessive<sup>4</sup> et redondante<sup>5</sup> et elle est composée sur un principe de répétition et variation<sup>6</sup>, ce qui rend le texte mélodique, voire poétique.

L'usage que font ces auteurs de la répétition inutile au développement du récit produit donc des passages qui rendent la prose plus proche de la poésie ou même de la musique et interrompent l'illusion fictionnelle puisque la répétition attire l'attention du lecteur sur la matérialité du texte et, par conséquent, sur son caractère construit.

---

4. Nous y comptons cinq occurrences du mot « peur » et trois de « arrive ».

5. Certains passages, comme « Ça nous arrive. » et « Il nous arrive », « lorsqu'on a peur » et « quand on a peur », y ont à peu près le même sens.

6. Visible surtout dans les deux exemples suivants : « La peur. Sa peur. La peur de Brighton. » ; « Ça arrive. Ça nous arrive. Il nous arrive (...). »

Nous constatons ainsi que ces romans de Gailly et d'Echenoz, comme ceux de nombre de romanciers contemporains, notamment ceux qui publient chez Minuit, établissent un étrange équilibre entre certains traits du roman plus traditionnel et des éléments moins conventionnels, qui mettent précisément en question cette tradition romanesque. Or, cette caractéristique si particulière a des conséquences sur le genre de lecture qui peut être fait de ces textes. En effet, Echenoz et Gailly proposent à leurs lecteurs l'adoption d'une modalité de lecture double et apparemment contradictoire. Ainsi, la présence chez ces auteurs d'une histoire bien construite, de personnages vraisemblables et cohérents et de renvois au réel incitent à une lecture que nous pourrions appeler plutôt émotionnelle : le lecteur oublie par moments sa vie, ses problèmes – le monde réel, en somme – et plonge dans le monde fictionnel, s'identifiant avec les personnages et imaginant vivre leurs aventures. Dans ce genre de rapport au texte, le lecteur a tendance à lire avidement (pour connaître aussitôt que possible la suite de l'histoire) et à se laisser guider passivement par le texte.

Or, cette fluidité de la lecture est interrompue chaque fois que le lecteur trouve un des procédés moins conventionnels que nous avons répertoriés. En effet, ceux-ci sont extraordinaires, inattendus et étranges. Ils ont un caractère provocateur qui oblige à une pause et invite à la réflexion. Ils incitent donc à l'adoption d'une modalité de lecture différente, que nous dirions plutôt cérébrale. Dans celle-ci, le lecteur ne se laisse pas prendre au piège de l'illusion fictionnelle et maintient une distance critique par rapport au récit.

Le lecteur d'Echenoz et de Gailly aura ainsi tendance à alterner entre ces deux régimes de lecture, au long du roman. La lecture de ces textes est donc moins facile et rassurante que celle d'un roman plus conventionnel. En effet, ces romanciers ne veulent pas que leur lecteur soit dans une position trop confortable : ils le veulent actif et même un peu inquiet. C'est vrai qu'il doit pouvoir jouir des plaisirs qui adviennent de l'immersion fictionnelle, mais on attend aussi de lui qu'il ait un rapport au texte plus critique et plus conscient. Or, il nous semble que le lecteur qui réussit à assumer simultanément ces deux rôles que l'auteur a prévu pour lui aura une expérience de lecture plus riche – car plus variée – que celle du lecteur d'un texte plus traditionnel.



## Références bibliographiques

BLANCKEMAN, Bruno (2002). *Les fictions singulières*. Paris : Prétexte éditeur.

ECHENOZ, Jean (1999). *Je m'en vais*. Paris : Minuit.

ECHENOZ, Jean (2006). *Ravel*. Paris : Minuit.

FLIEDER, Laurent (1998). *Le roman français contemporain*. Paris : Seuil.

GAILLY, Christian (1991). *L'air*. Paris : Minuit.

GAILLY, Christian (1998). *La passion de Martin Fissel-Brandt*. Paris : Minuit.

GAILLY, Christian (2001). *Un soir au club*. Paris : Minuit.

GAILLY, Christian (2004). *Dernier amour*. Paris : Minuit.

GAILLY, Christian (2007). *Les oubliés*. Paris : Minuit.

RABATE, Dominique (1998). *Le roman français depuis 1900*. Paris : P.U.F.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Seuil.

VIART, Dominique (1999). *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Hachette.



# AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION ILLUSTRÉES DANS LES BANDES DESSINÉES :

## Marjane Satrapi, Johanna Schipper et Dominique Goblet

Adela Cortijo Talavera

Universitat de València<sup>1</sup>

L'univers littéraire et celui de la bande dessinée ont des points en commun et, plus encore, partagent des surfaces en contact et des va-et-vient intertextuels enrichissants. Parmi les différentes possibilités d'interrelation ou d'interférence des deux médias il se trouve que l'on peut rencontrer soit des adaptations littéraires<sup>2</sup>, des citations<sup>3</sup> ou des références et des similitudes à l'heure de configurer des éléments constitutifs du récit. De même, il y a des romans très visuels, avec un style graphique et des œuvres narratives construites grâce à la dynamique et la technique de la bande dessinée<sup>4</sup>. Mais les frôlements entre la littérature et la bande dessinée que je me propose d'observer ici, gravitent plutôt dans le sens du partage de certains genres. En particulier, le genre qui m'intéresse, et qui était le plus « traditionnellement » attaché au domaine littéraire, est celui de l'autobiographie. Ces dernières années nous avons assisté en France à un véritable phénomène d'éclosion de bandes dessinées pour adultes qui s'imprègnent d'un caractère plus intime. Elles suivent le courant, du siècle dernier et de ces dernières décennies, de se vouer au Moi de l'artiste. Il existe un fort penchant dans le cas d'auteurs de bande dessinée – encore plus dans le cas de femmes scénaristes et dessinatrices – pour aborder avec leurs albums – ou tout au moins dans les premiers –, leur propre vécu. Et cela, sous forme de roman graphique<sup>5</sup>, ou de roman « (autobio)graphique », en s'éloignant de l'album et en adoptant le format du livre.

Avant de considérer, d'un point de vue esthétique et stylistique, la production et le

---

1. CETTE ÉTUDE A ÉTÉ MENÉE À TERME GRÂCE AU PROJET DE RECHERCHE DU MEC: *MUJERES ESCRITORAS EN LA LITERATURA FRANCESA CONTEMPORÁNEA: CLAVES DE SU EMERGENCIA Y DIVERSIDAD (1970-2005)* MCYT N° HUM-2006-08785-FILO.

2. Il serait possible de citer de nombreux projets d'adaptation littéraire dans la bande dessinée francophone : un bon exemple pourrait être la collection Fétiche de Gallimard qui adapte les classiques de la littérature en bande dessinée ou bien les travaux d'auteurs tels que Jacques Tardi (*Voyage au bout de la nuit* de Céline) ou Stéphane Heuet (*À la recherche du temps perdu* de Proust. Alberto Breccia, Luis Scafati ou Guido Crepax – dans un domaine non francophone – ont réalisé des adaptations d'une grande qualité artistique de Kafka, E. A. Poe ou R. L. Stevenson.

3. Par exemple : Les vers de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire sont parsemés dans la *Trilogie de Nikopol* d'Enki Bilal.

4. La caractérisation des personnages des romans et des nouvelles de Boris Vian montre bien jusqu'à quel point il est possible d'appliquer les principes du dessin et même l'imaginaire du neuvième art.

5. Il s'agit de la formule américaine du *graphic novel*, qui s'éloigne du format controversé de l'album cartonné, à connotations infantiles péjoratives, et qui se détourne aussi du *comic book*. V. *The Graphic Novel* de Jan Baetens (2001).

travail d'un certain corpus d'auteurs choisies, il serait convenable de commencer par quelques réflexions ou remarques concernant l'introduction novatrice de ce genre dans le neuvième art.

Tout d'abord, un *a priori* essentiel s'impose : la distinction entre autobiographie et autofiction s'applique à la bande dessinée tout aussi bien qu'à la littérature. Seulement il s'agit d'observer l'apport de ce média à cette diatribe d'un genre qui se place, si stratégiquement, entre la réalité et la fiction.

L'« autofiction », si en vogue ces derniers temps, est un néologisme qui naît en 1977 de la plume de Doubrovsky<sup>6</sup>, et il semble une honnête issue à la problématique de la formule contradictoire « roman (genre de fiction) autobiographique (genre du réel) ». Plus ou moins acceptée, la notion d'autofiction réussit dans la mesure où elle parvient à rapprocher le projet autobiographique « pur », c'est-à-dire, l'unité identitaire de l'auteur, le narrateur et le personnage principal et les prémisses du pacte de lecture, avec le domaine littéraire.

Et cette perspective s'ouvre à toute sorte de confusions; il y a des théoriciens tels que Philippe Gasparini, dans *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, qui confondent le roman autobiographique et l'autofiction. Et d'autres, comme par exemple Manuel Alberca (2005-2006), qui exigent la différenciation, puisque dans l'autofiction la co-identité d'auteur, narrateur et personnage est toujours nécessaire et non pas dans le roman autobiographique.

En tout cas, il est important de souligner, et ceci surtout à partir des études modernes sur la spécificité du genre, des années soixante-dix – notamment celles de Philippe Lejeune, dont *Le pacte autobiographique* est publié en 1975 –, qu'il est difficile d'établir la pureté de l'autobiographie, de cette narration qui veut être vouée à la réalité et à l'individualité intime du créateur.

Malgré les efforts des critiques, la délimitation et la définition du genre semblent échapper aux postulats théoriques qui essaient de procurer des limites rassurantes.

La preuve en sont les études postérieures de Lejeune – par ex. *Je est un autre* – qui ont été censées de reconsidérer et d'admettre d'autres conceptions plus larges de l'autobiographie, avec des notions plus obscures comme celle de l'espace autobiographique. Dans ce sens, l'autofiction surgit comme un hybride, avec une structure mixte, qui la rapproche de la fiction littéraire, et cela, contrairement à la recherche de pureté générique, est perçu comme un atout positif. Par contre, la bande dessinée qui partage aussi une nature composite et qui s'enrichit d'un double codage, verbal et iconique, et d'une narration textuelle et visuelle qui avance dans le temps et

---

6. Nous devons ce terme à l'écrivain Serge Doubrovsky. Il apparaît dans le prologue de son roman *Fils* (1977).

qui est statique en même temps, est souvent considérée, à cause de son hybridisme, d'un point de vue négatif.

Mais non seulement la bande dessinée communie avec la complexité de ce genre à cause de leur nature mixte – certains diraient bâtarde – il existe aussi un rapprochement de conjoncture. C'est à partir des années soixante-dix que la bande dessinée pour adultes réapparaît dans le panorama culturel européen<sup>7</sup>, c'est pendant cette décennie que les œuvres théoriques sur l'autobiographie commencent à affleurer et c'est aussi, curieusement, la période pendant laquelle les femmes, timidement – encouragées par les revendications des mouvements féministes – débute dans un média si traditionnellement masculin. Ce sont les démarrages de Claire Brétecher – qui crée avec Gotlib la revue *L'Écho des savanes* –, de Chantal Montellier, des dessinatrices Nicole Claveloux et Annie Gotzinger, et de la publication féminine *Ah Nana !* dans *Métal Hurlant*.

Ces dernières décennies nous assistons en France, et c'est un fait constaté, à un véritable phénomène d'essor de la bande dessinée pour adultes. Et il s'agit d'une bande dessinée qui revendique l'usage d'autres genres qui ne sont pas ceux réservés à la jeunesse où se déploient les aventures extraordinaires des super-héros, de l'*heroic fantasy* ou des *strips* d'humour<sup>8</sup>. Dans cette littérature dessinée, que certains baptisent déjà comme « la nouvelle bande dessinée<sup>9</sup> » – tout comme on parlait de « la nouvelle vague » au cinéma – il y a le dessein de traiter l'autobiographie et l'autofiction.

Il faudrait se questionner sur la possibilité qu'offre le genre autobiographique au média, de faciliter sa valorisation d'un point de vue culturel<sup>10</sup>, mais aussi, et ceci serait plus intéressant, de considérer la contribution du média au genre. Comme le formulait Mélanie Carrier (2004) : « Il est légitime de se demander si ce phénomène se réduit à l'appropriation d'un nouveau média par l'autobiographie, ou si les spécificités de la bande dessinée ne rétroagissent pas sur cette dernière. ».

Dans le premier sens, celui de recherche d'estimation et de refus de l'étiquette odieuse de « paralittérature » – équivalent dans la pratique à « infralittérature » – nous pourrions faire un exercice de mémoire dans l'histoire littéraire et trouver comme équivalent le

---

7. Il existe la pensée généralisée et répandue que la bande dessinée a été destinée depuis ces origines au public enfantin, mais ce n'est pas vrai. Comme Thierry Groensteen remarque dans *Un objet culturel non identifié* (2006) pendant presque cent ans, au XIX<sup>e</sup> siècle, elle a été conçue et publiée pour des lecteurs adultes. C'est du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960 que la bande dessinée a été vouée aux maisons d'éditions et à la presse pour enfants et jeunesse.

8. « Oscillant, depuis ses origines, entre la satire du réel et le pur divertissement, la bande dessinée n'a guère cultivé la peinture du Moi, au contraire de la littérature. » (Groensteen, 1987a : 69).

9. Il s'agirait d'une « nouvelle » nouvelle bande dessinée, puisqu'aux contestataires années soixante-dix, le média fut déjà nommé de la sorte et lancée la revue *Les Cahiers de la bande dessinée* par Glénat, tout comme la revue mythique *Les Cahiers du cinéma*, creuset des cinéastes de la nouvelle vague.

10. « L'émergence d'une veine autobiographique en bande dessinée est le symptôme, si ce n'est la preuve d'un devenir adulte du genre » (Baetens, 2004).

roman. Un genre sans prestige qui, dans ses origines fut forcé de s'approcher du réel – sous forme de mémoires, faux témoignages ou formes épistolaires – pour acquérir un statut reconnu dans la Grande Culture et qui des nos jours est considéré comme le genre littéraire par excellence pour la grande majorité des lecteurs. Serait-il nécessaire un éloignement voulu de la fiction la plus extravagante et un rapprochement vers le vécu ou le monde intérieur de l'artiste pour qu'un art soit accepté, apprécié et étudié par les milieux académiques ? D'un autre côté, le XX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècles se présentent comme des siècles très égotistes, d'un individualisme prôné dans toutes les manifestations de l'art contemporain, que ce soient plastiques ou écrites.

Dans ce sens, la bande dessinée ne ferait-elle que rejoindre un courant artistique, sociologique et philosophique plus étendu qui semble tout englober ? D'autre part, comme l'exprime si bien Jan Baetens dans « Autobiographies et bandes dessinées » : « L'autobiographie en bande dessinée ne se produit pas dans un vide [...] Elle se situe dans une époque hantée par le culte de l'authenticité ou, plus exactement (et la nuance est capitale), de refus de l'inauthenticité. » (Baetens, 2004). La tendance autobiographique, est donc un courant frais qui aide à la reconsidération d'un type de bande dessinée.

Mise à part cette réflexion sur la possible valorisation que les différentes formes autobiographiques apporteraient au neuvième art, il est plus captivant, à mon avis, de dévisager et d'évaluer ici, comme le souligne aussi Jan Baetens, de quelle façon la bande dessinée peut aider à renouveler un genre envahisseur et présent dans tous les arts.

Avec l'intention d'élucider cette entreprise, j'ai choisi d'analyser des « autobioBD » écrites et dessinées seulement par des femmes, malgré le fait que, bien évidemment, la démarche autobiographie dans la bande dessinée n'est pas réservée exclusivement aux auteurs féminins.

Les « autobiocomics » ou les « autobioBD<sup>11</sup> » signées par des auteurs hommes, et d'une qualité remarquable, nourrissent une liste très fournie. Sans vouloir être exhaustive, je voudrais énumérer seulement quelques exemples qui me semblent, par leur qualité artistique et leur influence dans le genre autobiographique, très représentatifs et même incontournables : *L'Ascension du haut mal* (1996-2007) de David B.<sup>12</sup>, les quatre volumes des *Journaux* (1996-2002) de Fabrice Neaud<sup>13</sup>, le *Livret de Phamille* de Jean-

---

11. Termes proposés dans l'article d'Ann Miller et Murray Pratt «Transgressive Bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD'» (2004).

12. *L'Ascension du haut mal* est une série de sept volumes publiés entre 1996 et 2007 où David B., alias de Pierre-François Beauchard (Un des co-fondateurs de la maison d'édition alternative L'Association), décrit le devenir de sa famille autour de la maladie de son frère âgé, qui est atteint du « haut mal », de l'épilepsie. En noir et blanc, avec des dessins épurés et symboliques : la maladie acquière pour tous la forme d'un dragon monstrueux, et le fantôme du grand-père, apparaît au jeune David avec une vénérable tête d'ibis, de dieu égyptien immortel.

13. En 1996 paraît le premier volume de son *Journal*, et il reçoit l'année suivante le prix Alph'art Coup de Coeur au Festival d'Angoulême. Les trois autres volumes de son journal se publient entre 1998 et 2002.

Christophe Menu<sup>14</sup>, et *Approximativement* (2001) de Lewis Trondheim<sup>15</sup>. Certainement le recensement pouvait être plus long et complet, et incorporer aussi les *Pilules bleues* (2001) de Frédéric Peeters<sup>16</sup>, les récits réalistes de témoignages d'Étienne Davodeau<sup>17</sup> ou, si nous sortons de l'Hexagone et nous élargissons le panorama de la francophonie, nous pourrions mentionner aussi Michel Rabagliati, auteur québécois à grand succès et son alter-ego bédéiste Paul dans les albums qui lui sont dédiés<sup>18</sup>.

Je voudrais souligner que les auteurs nommés ci-dessus ont tous reçu des prix importants en reconnaissance de la qualité de leurs travaux, et de plus, et ceci est plus significatif, la plupart ont été publiés dans des maisons d'éditions alternatives qui combattent pour une appréciation d'une bande dessinée qui s'écarte des idées reçues sur un moyen d'expression de deuxième catégorie, lié à une culture de divertissement et qui recherche un public qui s'éloigne de la vision globale réductionniste de ce média. David B., Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim<sup>19</sup> ont co-fondé L'Association, Fabrice Neaud a publié dans Ego comme X et Rabagliati a été publié dans La Pastèque.

Et justement, le défi de ces éditeurs « indépendants » et audacieux<sup>20</sup>, qui fuient le *merchandising* et qui soutiennent le format du roman graphique<sup>21</sup>, est lié au parti pris pour « la modestie de tirages, le choix d'un format de livre ou un privilège accordé au noir et blanc<sup>22</sup> » (Groensteen, 2006 : 75). À ceci s'ajoute l'appui de maisons d'éditions comme Gallimard, Flammarion ou Actes Sud, qui ont créé récemment des collections de bande

---

14. JEAN-CRISTOPHE MENU, FONDATEUR DE L'ASSOCIATION EN 1990, EST CONNU DANS LE MÉDIA COMME UN CRITIQUE ET UN AUTEUR REVENDICATIF D'UN MOYEN D'EXPRESSION DE QUALITÉ. DANS CE LIVRET IL PARLE DE SA « PHAMILLE » PENDANT LA PÉRIODE DE 1991 À 1994, DE CES PÉRIPLÉS D'HELSINKI À LA NORMANDIE, EN PASSANT PAR PARIS ET LES ÉTATS-UNIS, DE LA PATERNITÉ ET DE LA CRÉATION ARTISTIQUE. « UNE INVITATION INTIMISTE D'UN LEADER DE LA BANDE DESSINÉE ALTERNATIVE » DIT NICOLAS FRÉRET. [HTTP://ACTUABD.COM/INDEX/IMG/RTF/SPIP.PHP?ARTICLE1251](http://ACTUABD.COM/INDEX/IMG/RTF/SPIP.PHP?ARTICLE1251).

15. LEWIS TRONDHEIM A CHRONIQUÉ SA PROPRE VIE EN 1993-94 ET IL A REPRIS CETTE IDÉE EN 2001 DANS *APPROXIMATIVEMENT*.

16. *Pilules bleues* (2001) est un récit autobiographique émouvant, où l'auteur-narrateur-personnage décrit sa vie avec une femme et l'enfant de celle-ci. Les pilules bleues sont celles que l'enfant doit avaler tous les jours parce qu'il est, tout comme sa mère, séropositif.

17. Étienne Davodeau a recourt aux récits de témoignage dans : *Rural* (2001) *Chute de vélo* (2004) ou *Les mauvais gens* (2005). Prix du meilleur album au Festival d'Angoulême, Prix du Public et Prix du Scénario en 2006.

18. *PAUL À LA CAMPAGNE* (1999), *PAUL A UN TRAVAIL D'ÉTÉ* (2002) *PAUL EN APPARTEMENT* (2004), *PAUL DANS LE MÉTRO ET AUTRES HISTOIRES COURTES* (2005) ET *PAUL À LA PÊCHE* (2006).

19. Lewis Trondheim est directeur d'une collection chez Delcourt depuis 2005.

20. Citons : L'Association, Atrabile, Cornélius, Ego comme x, Frémok, Flibb, Rackham, Les Requins Marteaux, 6 pieds sous terre et Vertige Graphic. Il s'agit de la liste de labels qui ont refusé de participer à la « Fête de la BD » programmée en 2005 par les grands éditeurs.

21. « En France, trois collections ont, dans les années 1980, cherché à acclimater le vocable « roman » dans le champ de la bande dessinée : " Roman BD ", chez Flammarion (inaugurée par *Maus* de Spiegelman) [...] « Roman graphique » des Humanoïdes Associés [...] et les « romans (À suivre) des éditions Casterman ». (Groensteen, 2006 : pp.75-76).

22. Il est important de souligner que les travaux en noir et blanc ont des coûts d'éditions moins chers, mais qu'il s'agit aussi d'un choix esthétique voulu, d'une sorte de rapprochement possible d'un dessin à l'encre noire et d'une écriture qui remplit un espace blanc.

dessinée. Cet esprit de rendre à la littérature graphique sa place méritée, provoque le *boycott* du système des séries, du collectionnisme et de la limitation à des genres de fiction plus ou moins exotiques. De plus, il suscite une ouverture envers un public plus large – comme le manga a toujours fait – et une tentative de capter les lectrices<sup>23</sup>.

La littérature graphique féminine, souvent contemplée par les éditeurs à grand tirage avec méfiance et crainte, a eu du mal à conquérir un espace. Les femmes auteurs de bande dessinée proposent d'habitude des écritures plus intimes, plus poétiques et plus littéraires, et cela diffère largement des produits habituels des genres de fiction auxquels ce moyen d'expression est traditionnellement associé.

De plus, dans cette dernière décennie, les premières années du nouveau XXI<sup>ème</sup> siècle, nous pouvons parler d'un véritable *boom* de témoignages, de mémoires ou de journaux intimes féminins en dessins. Jusqu'à tel point que même les auteures se moquent de ce phénomène, qui semble se transformer rapidement en mode.

À ce propos, la néerlandaise Gerrie Hondius (traduite par Johanna Schipper), à la fin de *Il faudrait m'inventer*<sup>24</sup>, se dessine, à la table de dessin en disant : « L'ennui, avec les bandes dessinées de femmes, c'est qu'elles sont tellement autobiographiques... et que moi j'ai une vie de Merde ! » (Hondius, 2003 : 144).

Excuses pour raconter les petits faits quotidiens, les grandes histoires d'amour ou l'expérience de la maternité ? En fait, l'exercice autobiographique est très exigeant et il requiert d'une grande habileté pour que les auteures ne soient pas accusées, injustement ou pas, de nombrilistes.

L'« autoBD » demande un effort de reconstruction cohérente d'une identité en fuite. Mais alors, les femmes dessinatrices et scénaristes auraient-elles une plus grande prédisposition à l'autobiographie ? ou s'agirait-il plutôt d'un éloignement voulu des formes et des principes traditionnels du média ?

Dans ce sens nous pourrions énumérer les travaux de Capucine<sup>25</sup>, d'Aurélia Aurita<sup>26</sup>, Julie Doucet<sup>27</sup>, Mélaka ou Lovely Goretta... la liste n'en finirait pas ici.

Mais, avec ce questionnement et le projet initial de dégager comment la bande

---

23. « Les plus récentes enquêtes sur la lecture montrent que les femmes lisent plus que les hommes [...] Seules trois catégories de livres conservent encore un public majoritairement masculin : les livres sur le sport, les livres de sciences et techniques et... les bandes dessinées. » (Groensteen, 2006 : p. 70).

24. Gerrie Hondius, *Il faudrait m'inventer* (2002), de la coll. « Traits féminins » dans les Éditions de l'An 2, dirigées par Thierry Groensteen.

25. *Corps de rêve*, de Capucine, est un journal tenu sur sa propre grossesse.

26. *Fraise et chocolat* (2006), c'est un récit érotique autobiographique où Aurélia Aurita décrit son rapport amoureux, au Japon, avec Frédéric Boilet, auteur lui aussi de bandes dessinées.

27. Julie Doucet, auteure de bande dessinée québécoise *underground*. Elle quitta Montréal pour aller vivre à New York et elle raconte ce séjour dans la grande métropole dans *My New York Diary* (1999). Elle a publié dans l'Association : *Ciboire de criss!* (1996), *Changements d'adresses* (1998), *Monkey and the Living Dead* (1999) et *L'Affaire Madame Paul* (2000).



dessinée peut apporter quelque chose de nouveau au genre autobiographique, j'ai décidé d'éclaircir mon analyse et mon discours avec les « autobandes dessinées » de trois auteurs femmes dont je loue le résultat et la beauté de leurs œuvres : Marjane Satrapi, Johanna Schipper et Dominique Goblet.

La franco-iranienne Marjane Satrapi est devenue avec *Persépolis* une espèce d'emblème de la « nouvelle bande dessinée ». *Persépolis*, publiée par L'Association en quatre volumes entre 2000 et 2003 – l'intégrale est sortie en 2006 – a connu un véritable succès auprès d'un public qui n'est pas forcément l'habituel de la bande dessinée et c'est une œuvre qui a reçu plusieurs prix prestigieux au Festival d'Angoulême. L'histoire a été menée à l'écran<sup>28</sup> et elle a reçue le prix du Jury au Festival de Cannes.

C'est David B. qui encouragea Marjane Satrapi<sup>29</sup> à raconter comme lui, en première personne, et en vignettes en noir et blanc, l'histoire de sa famille et de la réalité difficile de son pays en guerre contre l'Irak et subissant un régime islamiste. Dans *Persépolis*, mais aussi dans *Broderies* (2003) et dans *Poulet aux prunes* (2004), Satrapi permet au lecteur de transpercer son univers particulier, intime et celui de sa famille, tout en employant un langage et un graphisme naïf et poétique en même temps. Elle transmet un message sérieux, parfois mélancolique, mais sans manquer des nuances d'humour. Johanna Schipper, a illustré, comme Satrapi, des livres pour enfants<sup>30</sup>, mais elle a écrit et dessiné *Née quelque part* (2004), un roman graphique où elle s'éloigne dans un espace oriental lointain, Taïwan, dans un voyage d'enquête de ses origines. Iran et Taïwan, deux espaces encore exotiques dans la mentalité des Européens où ces deux jeunes femmes sont nées et où elles doivent forcément retourner pour se retrouver, pour chercher à recomposer une unité identitaire conflictuelle, scindée, écartée entre l'Orient et l'Occident, entre deux cultures éloignées.

Finalement, Dominique Goblet, une auteure belge d'une plasticité multidisciplinaire qui combine dans sa production le dessin, l'illustration, la photographie et la peinture, a publié en mars 2007, dans L'Association, *Faire semblant c'est mentir*. Il s'agit d'un ouvrage autobiographique extraordinaire qu'elle a mis douze ans à réaliser. Mais ce n'était pas la première fois qu'elle avait envisagé une écriture autobiographique, dans *Souvenir*

---

28. Le film *Persépolis* de Satrapi et Vincent Paronnaud est sorti en France le 27 juin 2007, après avoir reçu un prix à Cannes. Dans la version française du film, les voix de la mère et de Marjane sont celles de Catherine Deneuve et de sa fille Chiara Mastroianni.

29. Satrapi faisait parti du groupe de l'atelier Nawak de la place des Vosges, avec Joann Sfar, Émile Bravo et Christophe Blain, et elle a toujours été liée à « L'Association », dont à ce moment elle s'érige comme vedette.

30. Marjane Satrapi a illustré quelques contes pour enfants chez Nathan: *Sagesse et malices de la Perse* (2001), *Les Monstres n'aiment pas la Lune* (2001), *Ulysse au pays des fous* (2001), *Adjar* (2002) et *Le Soupir* (2004). Et Johanna Schipper la série des *Phosphées* chez Delcourt.

*d'une journée parfaite*<sup>31</sup> (2001) elle racontait comment un jour automnal, en visitant le cimetière à Bruxelles, elle s'était rendue compte que le nom gravé dans la tombe de son père était disparu, ce qui créait un angoissant effacement de son existence.

Ces trois jeunes auteures partagent un besoin existentiel de construire leur moi en ayant recours à la mémoire, au retour au passé, à la rencontre avec la famille et à l'enfance. Et dans le cas de Satrapi et de Schipper, leur recherche est forcément véhiculée par le voyage.

Jan Baetens, dans « Autobiographies et bandes dessinées », soulignait le besoin du lecteur, pour être rassuré dans le pacte de lecture, d'avérer que le récit autobiographique était le résultat du travail d'un auteur complet. Et normalement, la plupart des auteures de bande dessinée qui écrivent des autobiographies ce sont des auteurs complets. Elles sont les scénaristes et les dessinatrices de leurs histoires. C'est le cas de Satrapi dans *Persépolis* et de Schipper dans *Née quelque part*. Or, dans la bande dessinée traditionnelle – et surtout celle qui est plus industrielle ou commerciale – ces deux tâches créatives sont d'habitude séparées, et les résultats sont le fruit des collaborations de deux artistes.

L'idée d'« auteur complet » peut être valorisante d'une perspective artistique, puisque quand la presse parle de « BD d'auteur » cela rappelle la formule de « cinéma d'auteur ». Le septième art n'est pas un métier individuel – comme Godard montrait si bien dans *Le Mépris* (1963) ou Truffaut dans *La nuit américaine* (1973) – mais il se produit une reconnaissance de génie créatif avec cette étiquette selon laquelle le regard de l'objectif devient la plume du réalisateur.

Dans le cas du neuvième art, où traditionnellement le code textuel et le code visuel sont pris en charge par deux créateurs et par deux instances, une textuelle et l'autre graphique : le narrateur et le « graphiateur<sup>32</sup> », la règle du pacte qu'identifie l'auteur, le narrateur et le personnage se complique. Les œuvres d'autofiction sont faciles à trouver dans la littérature et dans la bande dessinée, mais les autobiographies sont plus coriaces.

Il existe également des récits qui se présentent comme « autobiographiques » mais qui ont, en fait, une valeur de témoignage. C'est le cas de *Poulet aux prunes* où Satrapi raconte l'histoire de l'oncle de sa mère, Nasser Alí Khan. Grand virtuose du tar qui décida, en 1958, de se laisser mourir à cause d'un chagrin d'amour et du désespoir de ne pouvoir plus jouer son instrument.

Si nous parlons d'autobiographie, la notion d'auteur complet s'impose mais il faudrait se questionner si les auteures écrivent comme elles dessinent.

---

31. *Souvenir d'une journée parfaite* (2001) est un récit publié chez Frémok et il faisait parti d'un recueil de récits urbains sur la ville de Bruxelles.

32. TERME EMPLOYÉ PAR PHILIPPE MARION DANS *TRACES EN CASES* (1993). LE DÉBAT SUR LA MULTIPLICITÉ DES INSTANCES NARRATIVES DOIT BEAUCOUP AUX RECHERCHES SUR LA QUESTION DU NARRATEUR AU CINÉMA, CF. *DU LITTÉRAIRE AU FILMIQUE* (1988) D'ANDRÉ GAUDREULT.

Le cas de Marjane Satrapi est révélateur. Dans ses interviews elle avoue même que dans ses œuvres le dessin est secondaire et que ce qui l'intéresse est la progression de la narration à travers l'image et le texte, l'écriture visuelle et l'image narrative. Son style est dépuré, très semblant à celui de David B., c'est un dessin à la plume dans un noir et blanc nets, compacts, uniformes, sans variations lumineuses. Et ces dessins ne se correspondent pas toujours avec ses textes, il s'opère souvent un décalage. Elle joue, par exemple, avec un effet d'ironie quand elle fait correspondre, comme le remarque Mélanie Carrier dans « Persépolis et les révolutions de Marjane Satrapi » les titres des chapitres de Persépolis qui font référence à d'objets simples ou à des événements quotidiens, avec des anecdotes plus graves. Non seulement il y a une disparité ou un contraste entre le paratexte et la diégèse mais aussi, et ceci est plus remarquable, avec les dessins.

Il est intéressant d'observer les liens entre le texte et l'image, surtout quand au lieu de trouver un auteur complet nous étudions des cas narratologiques bédéistes plus singuliers, comme celui de Dominique Goblet dans *Faire semblant c'est mentir*.

Les chapitres deux et quatre ont été co-écrits avec un autre scénariste : Guy Marc Hinant, et cette démarche surprenante, résulte attachante et logique du point de vue de la structure de l'œuvre, puisque ce sont les chapitres où Dominique narre son histoire d'amour avec un homme obsédé par une autre femme qui ne le quitte pas en forme de fantôme. Le reste de chapitres sont dédiés à l'enfance et aux rapports avec la famille, spécialement avec son père.

Cette contrainte, loin d'empêcher la démarche autobiographique la nourrit de sens, parce que la façon de Dominique de revivre une histoire de couple est à travers une autre voix créative et narrative. Dans ces deux chapitres, Dominique n'est pas la seule à parler à la première personne, et le graphisme, le type de dessin change. Dans l'introduction et le chapitre 3 elle se montre à côté de sa mère et de son père quand elle était enfant et dans le premier chapitre elle montre sa fille Nikita, comme une répétition, ou un portrait d'elle-même.

L'enfance, devenue *topos* du genre, est un sujet récurrent dans les récits autobiographiques des trois auteurs signalées, dans *Persépolis*, *Née quelque part* et *Faire semblant c'est mentir*.

Dans les deux premiers volumes de *Persépolis*, Marjane s'écrit et se dessine enfant, par la suite elle apparaîtra comme une adolescente dans le 3<sup>ème</sup> volume et comme une jeune femme dans le 4<sup>ème</sup> volume. Le discours direct des ballons est celui d'une enfant qui le soir parle avec dieu ou avec Marx et qui laisse voir le monde des adultes selon sa cosmovision. Le lecteur ne peut pas encore apprécier le grain de beauté qui orne son nez, un « autographème » qui apparaît dès qu'elle est adulte et dans les autres albums.

Johanne Schipper, dans *Née quelque part*, raconte le voyage de Nadja, la protagoniste au nom bretonnien, au pays de ses origines. Première défaillance du pacte : l'héroïne

et l'auteure ne partagent pas le même nom. Mais comme Nadja, Johanna est née en 1967 à Changhua, dans le sud de Taiwan, et son père Kristofer Schipper, est spécialiste de la Chine ancienne à la Sorbonne et il fut ordonné maître taoïste à Taïwan l'année de la naissance de Johanna/Nadja.

Cet album montre un parcours difficile dans l'espace et dans le temps. Elle se retrouve dans un pays étranger, lointain mais qui est celui de ses origines. Elle ne comprend plus la langue, elle semble l'avoir oubliée malgré le fait qu'elle parlait le chinois enfant. Elle explore les lieux de son enfance, de la maison familiale, de l'hôpital où elle est née, dans une sorte de voyage initiatique à la rencontre de son Moi mais aussi de son père. À travers des dessins en couleur, à texture d'aquarelle elle explore les images visionnaires surréalistes, comme son prénom et elle se rappelle des couleurs bleues et vertes de la gare de Changhua comme celles de l'étiquette de Volvic. À nouveau l'orient et l'occident se confondent à travers les rêves et les images. Celles du souvenir sont en noir et blanc comme les photos anciennes de la famille. Et, à plusieurs reprises, Nadja se souvient de son enfance dans cet espace et Schipper se dessine enfant.

Elle partage l'intérêt de son père pour la culture taoïste mais, enfant, elle se laisse porter par le sensoriel, elle se sent comme une Chinoise. Elle regarde les lieux, le jardin de la maison, et elle revoit les images du passé, de son enfance taïwanaise.

Dominique Goblet, dans l'introduction se dessine soi-même enfant à côté de sa mère, dans des images où prédominent les tonalités blanchâtres, et les traits dilués au pastel dans le blanc. Comme dans un phénomène de ritournelle, dans le premier chapitre Dominique montre sa fille Nikita, dans une visite à son père. Et elle choisit le dessin crayonné sur du papier jauni, vieilli, avec un *lettering* qui change selon les voix des personnages, c'est-à-dire, les mots dans les ballons de la petite fille sont écrits par une enfant. Dominique enfant et sa fille Nikita écrivent comme des enfants, et leurs voix enfantines se reproduisent dans une graphie écolière. Le chapitre trois combine des scènes de l'enfance de l'auteure et de celles de sa fille dans le cadre d'une ambiance familiale problématique.

Comme dans le cas de Johanna Schipper, la relation de Dominique Goblet avec son père est assez particulière et marquante, la mère les a abandonnés et le père est représenté comme une vierge, comme un icône byzantin.

Les trois ouvrages de bande dessinée reflètent un graphisme qui évolue « autrement » que la narration verbale. Et cela est significatif parce que ce fait soulève la problématique de la double instance du « narrateur » et du « graphiteur » qui parvient à redynamiser le genre autobiographique. Les contraintes génériques, l'impossibilité de raconter toute une vie ou la difficulté de choisir une tranche de vie s'aggravent avec la double instance narratologique, verbale et visuelle.

## Références bibliographiques

- ALBERCA, Manuel (2005-2006). «¿Existe la autoficción hipanoamericana?». In : Cuadernos de CILHA n° 7/8 (disponible le 9/10/2008) <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>.
- AURITA, Aurélia (2006). *Fraise et Chocolat* I. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- AURITA, Aurélia (2007). *Fraise et Chocolat* II. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- BAETENS, Jan (2001). *The Graphic Novel*. Louvain : PU Louvain.
- BAETENS, Jan (2004). « Autobiographies et bandes dessinées ». In : *Belphégor* « L'étude de la bande dessinée », vol. 4 n° 1 (disponible le 9/10/2008) [http://etc.dal.ca/belphegor/vol4\\_no1/articles/04\\_01\\_Baeten\\_autobd\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html).
- BARBIERI, Daniele (1998). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona : Paidós, col. Instrumentos.
- CARRIER, Mélanie (2004). « Persépolis et les révolutions de Marjane Satrapi ». In : *Belphégor* « L'étude de la bande dessinée », vol. 4 n° 1 (disponible le 9/10/2008) [http://etc.dal.ca/belphegor/vol4\\_no1/articles/04\\_01\\_Carrie\\_satrap\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Carrie_satrap_fr.html).
- DAVID, B. (1995-2003). *L'Ascension du haut mal*, (7 vol.). Paris : L'Association.
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. Paris : Galilée.
- GASPARINI, Philippe (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.
- GAUDREAU, André (1988). *Du littéraire au filmique*. Paris/Québec : Klincksieck /Presses de l'Université Laval.
- GROENSTEEN, Thierry (1999). *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, col. Formes Sémiotiques.
- GROENSTEEN, Thierry (2006). *Un objet culturel non identifié*. Angoulême : Éditions de l'an 2, col. Essai.
- GROENSTEEN, Thierry (1996). « Les Petites Cases du Moi : L'Autobiographie en bande dessinée ». In : *9ème Art : Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, vol. 1, pp. 58-83.
- GROENSTEEN, Thierry (Jan.-Feb. 1987a). « Autobiographies ». In : *Cahiers de la Bande Dessinée*, vol. 73, pp. 69-96.
- GROENSTEEN, Thierry (Mar.-Apr. 1987b). « Autobiographies ». In : *Cahiers de la Bande Dessinée*, vol. 74, pp. 81-87.
- GOBLET, Dominique (2007). *Faire semblant c'est mentir*. Paris : L'Association.
- GOBLET, Dominique (2001). *Souvenir d'une journée parfaite*. Anderlecht : Le Frémok.
- HAVERCROFT, Barbara (1995). « Le discours autobiographique : enjeux et écarts » In : Lucie Bourassa (dir.) *La discursivité*. Québec : Nuit Blanche, série « Séminaires ».
- HONDIUS, Gerrie (2003). *Il faudrait m'inventer*. Angoulême : Éditions de l'An 2.

- LECLERC, Michel-Édouard (2003). *Itinéraires dans l'univers de la bande dessinée*. Paris : Flammarion.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1980). *Je est un autre*. Paris : Seuil.
- MARION, Philippe (1993). *Traces en cases*. Louvain : Louvain-la-Neuve, Académia.
- MENU, Jean-Christophe (2000). *Livret de Phamille*. Paris : L'Association.
- MERCIER, Jean-Pierre (1999). « Autobiographie et bande dessinée ». In : Philippe Lejeune (dir.) *Récits de vies et médias*. Paris : Université Paris X (RITM 20).
- MILLER, Ann & Pratt, Murray (2004). «Transgressive Bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD» In : *Belphégor* « L'étude de la bande dessinée », vol. 4, n° 1 (disponible le 9/10/2008) [http://etc.dal.ca/belphegor/vol4\\_no1/articles/04\\_01\\_Miller\\_trnsgr\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Miller_trnsgr_fr.html)
- NEAUD, Fabrice (1996-2002). *Journaux*, 4 vol. Angoulême : Ego comme X.
- Peeters, Frédéric (2001). *Pilules bleues*. Paris : Atrabile.
- RÉMI-GIRAUD, Sylvianne (octobre 2003). « Métaphore et métonymie dans le *Journal* de Fabrice Neaud ». In : *9ème Art : Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, vol. 9.
- SATRAPI, Marjane (2006). *Persépolis*, 4 vol. Paris : L'Association.
- SATRAPI, Marjane (2003). *Broderies*. Paris : L'Association.
- SATRAPI, Marjane (2004). *Poulet aux prunes*. Paris : L'Association.
- SCHIPPER, Joanna (2004). *Née quelque part*. Paris : Delcourt.
- TRONDHEIM, Lewis (2001). *Approximativement*. Paris : Cornelius.

# LANGUE(S) ET HISTOIRE(S) : PROLÉGOMÈNES DE L'IDENTITÉ DANS LES ÉTUDES FRANCOPHONES

*José Domingues de Almeida*  
Université de Porto

L'engouement contemporain pour ce que l'on désigne avec un assez vaste consensus les *Études Francophones* trahit, certes, un symptôme postmoderne de décentrage de la "francographie" dans sa richesse plurielle assumée, mais engage également le besoin et la pertinence scientifiques d'une clarification des méthodes et des présupposés théoriques dans l'approche de cette diversité périphérique.

Tout phénomène nouveau, fût-il culturel ou littéraire, mérite que l'on s'attarde un tant soit peu sur les balbutiements d'une théorie d'approche englobante à même de cerner les complexités d'une *diction* autre des Histoires qui se sont produites çà et là en marge de la saga historique française.

Il est une tâche scientifique, et pourquoi ne pas le dire, "universitaire", de nommer, de qualifier les phénomènes scripturaux dans leur agencement nouveau, qui doit ici prendre un jour novateur pour sortir définitivement des chemins battus de la critique parisienne sur l'œuvre francophone marginale.

Bien évidemment, il y a toujours eu des écrivains francophones, s'il on veut donner un sens précis et inoffensif à l'adjectif, mais jamais comme aujourd'hui les écritures francophones n'ont autant provoqué la vision même que l'on se fait en France, et surtout ailleurs, de la littérature française comme institution.

Il en va du discours d'escorte de cet ensemble comme de la fiction contemporaine. La critique se cherche des "concepts" pour exprimer ou cerner des "percepts" imprécis, fondés souvent sur des "affects" authentiques, mais diffus (Badir, 1999: 241-264).

En somme, il ne suffit pas d'apprécier les écritures francophones issues d'ailleurs, d'en concevoir la pertinence spécifique. Encore faut-il se donner les moyens conceptuels d'une approche vraiment scientifique.

Il s'agit, dès lors, de faire sortir les auteurs de leurs cadres nationaux, et de voir quelque chose, «autre chose» qu'une certaine coloration exotique de la belle langue française.

Cette démarche scientifique devrait faire en sorte que la critique cesse de décrire les auteurs francophones comme "innommables" ou "irrecevables", et cesse de leur appliquer des visions simplistes et immédiatement prises en charge par l'intelligentsia

parisienne comme ce fut le cas du schème dominant-dominé<sup>1</sup>.

Autre écueil à éviter consisterait à ne considérer cette écriture que comme le simple résultat d'un écart par rapport à une norme, française cela va sans dire. Ce piège a souvent soulevé bien des méfiances, comme dans la Belgique de la belgitude, où irrégularité et modernité n'ont pas toujours fait bon ménage dans la perception de la spécificité littéraire (Almeida: 2004, 159-265).

Notre expérience pédagogique, associée à nos recherches dans ce domaine, nous font dégager une grille de lecture opératoire de l'œuvre francophone qui inclut l'interdisciplinarité, l'insertion historique, sociologique ; qui pointe vers le socio-historique et le socioculturel.

En somme, cette posture implique toujours trois volets d'analyse. Les œuvres se laissent lire à l'aune de trois axes majeurs comme autant de soucis inscrits dans la fiction, et signalent des demandes identitaires latentes qui sont autant de pierres d'achoppement dans le long procès de la culture française, universelle par vocation, mais aux prises avec l'altérité, ou imbriquée dans le concret et le divers.

À ce titre, l'Histoire apparaît comme le premier grand axe d'inscription des textes dits francophones, et des Études Francophones en général. Une approche traditionnelle eût tendu à y lire le contexte immédiat de l'écriture. Or l'Histoire ne se laisse pas confondre avec le contexte. Elle est d'un tout autre ordre, lequel en appelle aux représentations symboliques collectives.

Raison pour laquelle aux périphéries francophones ne peuvent honnêtement s'appliquer les contraintes et la conception historiques de la France, Monarchie et République confondues, et *a fortiori*, la conception romantique de l'Histoire nationale telle que le XIX<sup>ème</sup> siècle l'a encensée, notamment par la littérature.

L'imposition de pareille vision fait apparaître ces régions comme des "no man's lands" historiques, comme des aires frappées d'anhistoricité ou d'amnésie. Elle débouche forcément sur l'emprunt refoulé d'une histoire qui n'est pas la leur. Ce fut le cas pour la Belgique, ou même pour la Suisse ou le Québec, auxquels on a imposé une copie non conforme à l'Histoire propre à ces périphéries. Ce travail idéologique, castrateur, a souvent dénaturé le passé subsidiaire, fédéral ou baroque de ces pays pluriels, et qui se savent tels depuis le Moyen-Âge, c'est-à-dire bien avant la saga républicaine française en tous cas.

Cette imposition a, par ailleurs, inculqué dans d'autres rivages, une conception de francité coloniale qui a débouché sur une véritable négation, voire falsification ou révision implicites de l'Histoire ; c'est-à-dire la mise sous silence des histoires périphériques dérogeant au canon historial français.

---

1. Voir à ce sujet l'apport de Pierre Bourdieu.



Enseigner l'Histoire en contexte multiculturel, c'est-à-dire en tenant compte des nouvelles réalités sociétales françaises, s'avère un défi majeur eu égard au passé colonial français, à ses retombées en flux migratoires et en convivialités multiculturelles et, on oublie trop souvent d'y faire allusion, à la politique francophone de la République "une et indivisible".

À ce titre, il serait pertinent de tenir compte des approches critiques aux contenus pédagogiques de l'enseignement de l'Histoire en France comme celles de François Dupraire :

L'histoire de France connaît depuis lors une difficulté à inclure en son sein la dualité, la contradiction, la dialectique. Il semble que la France ne puisse pas accepter la totalité de son passé et soit destinée à privilégier une partie d'elle-même. L'histoire reste ainsi partielle, comme s'il ne pouvait y avoir qu'une France et une seule tout au long de son histoire (Dupraire, 2002: 28).

Qui plus est, aux dires de Pascal Blanchard, dans l'excellent recueil de témoignages sur l'état actuel de la France :

La 'fracture coloniale' désigne d'abord un rapport à l'histoire et à la mémoire. Avec le Japon, sans doute, la France est la seule nation au monde qui n'a pas encore pleinement intégré dans sa mémoire nationale – et collective – ce 'temps colonial'. Cela constitue une sorte de fracture ou de césure dans son rapport à l'histoire (Finkielkraut, 2007: 43).

Conséquence majeure, entre autres, de ce fait, selon le même auteur : "la manière dont nous pensons la francophonie" (*Ibidem*: 44).

De même, et dans une perspective tout aussi cohérente, Jean-Pierre Obin s'interroge sur la possibilité de décliner cette histoire unique et linéaire à l'heure des intégrations difficiles ou improbables :

(...) est-ce que l'enseignement de l'histoire peut être la simple juxtaposition d'histoires particulières, celles des populations qui ont progressivement constitué la nation française ? Ou bien existe-t-il une histoire de France qui est celle d'une unité politique qui elle aussi s'est constituée progressivement (*Ibidem*: 55)?

D'autant plus que, à l'instar de l'individu, "une communauté n'a d'identité qu'à travers les histoires qu'elle a vécues ou qu'elle se raconte" (*Ibidem*: 232). D'où la question cruciale pour notre propos : quelles histoires les périphéries francophones se racontent-elles qu'elles aient réellement vécues ?

C'est cette gageure qui fait Édouard Glissant mettre à nu l'autre côté de l'Histoire déplacée des Antilles ; Amin Malouf se référer aux complexités arabes ; Assia Djebar prendre l'histoire coloniale vécue côté algérien à bras le corps ; Conrad Detrez évoquer

les repères majeurs de l'Histoire belge du XX<sup>ème</sup> siècle sans passer sous silence le baroque et la dérision caractéristiques de ces contrées.

La littérature, et la fiction narrative plus particulièrement, ont le pouvoir d'éclairer les rapports biaisés que le langage, à savoir ici, la langue française, tisse avec le réel assumé collectivement qu'est l'Histoire. Elle pointe une référence propre, ou son absence le cas échéant, dans le jeu langagier impliqué dans le récit.

Comme dirait Marc Quaghebeur, «narrer suppose l'existence d'une histoire séparée comme l'usage d'un langage assuré de ses fictions représentatives (Quaghebeur, 1998: 26s). Or, il s'est trop souvent trouvé que les périphéries francophones se soient privées de ce schéma triangulaire sous prétexte "idéologique" que l'Histoire de France était "la leur".

En conséquence, l'anhistoricité ou le transfert par forclusion sur une histoire française idéalisée ou hypostasiée est souvent le lot des littératures écrites en marge du centre parisien. À moins que l'écrivain n'ose inscrire une histoire "autre" ou d'autres histoires, dans son récit.

Soit "explicitement" par l'évocation directe de faits historiques marquants : Conrad Detrez fait carrément du reportage journalistique en narrant le retour du Roi Léopold III à Bruxelles dans la foulée de la Question Royale ; un événement historique national non français aux contours baroques qui n'a rien pour susciter l'intérêt républicain français ; Assia Djebar dans *La disparition de la langue française* fait s'entrechoquer deux versions de l'Histoire, celle des occupants coloniaux français et celle des Algériens.

Soit "implicitement", par une sorte d'inscription en creux ou le renvoi par non-dit à une évocation mythique et symbolique de repères historiques mis en marge, évincés par la saga monarchique et républicaine française. Jean-Claude Pirotte, Belge refoulé quelque part, place ses personnages dans la mitoyenneté géographique correspondant à la Lotharingie mythique post-carolingienne ; un axe bourguignon qui culmine à Nancy, et qui déroge subtilement au tour tragique pris par le récit historial français après la défaite de Charles le Téméraire (Pirotte, 2002) ; un thème que le dramaturge René Kalisky reprendra plus expressément à son compte.

Ce qui ressort de ces inscriptions narratives complexes de l'Histoire, c'est justement que l'Histoire ne se laisse pas réduire au contexte. Cette confusion a très souvent prévalu dans l'approche des œuvres francophones, et il arrive même que ces textes disent l'Histoire avant elle, c'est-à-dire avant l'interprétation historiographique proprement dite.

Le manifeste francophone ou post-francophone, c'est selon, paru récemment dans *Le Monde* (AAVV: 2007) prend acte de ce désir d'autonomisation historique issue dans les années septante, et bien présent dans les œuvres "francographes" du millésime littéraire 2007, et d'abord chez Jonathan Littell, écrivain new-yorkais ayant décidé de livrer l'Histoire en français dans *Les bienveillantes* (Littell, 2006).

Écrire l'Histoire, raconter une histoire, c'est renouer avec la fiction au moment même où le soupçon sur le fictionnel, spécialité française et cause de sinistrose (Domenach, 1995) n'a plus la cote en France, ou plutôt rive gauche : "Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française? Le monde, le sujet, le sens, l'Histoire, le 'réfèrent' (...)" (AAVV: 2007). Et tout d'abord le réfèrent historique sans quoi la triangulation du sens ne peut s'opérer de façon autonome.

Par ailleurs, autre volet majeur de l'approche de ces œuvres, il y a le statut de la langue. Or, la langue française, et ce contrairement aux autres grandes langues européennes de communication internationale, n'a pas développé un cheminement d'inclusion de la diversité, ne s'est habituée à dire des histoires autres que la saga républicaine française ; ce qui induit un sentiment de dépossession linguistique et discursive dans les périphéries francophones.

Le processus historique français de centralisation et d'hypostase prescriptive du beau langage, surtout après la centralisation monarchique, l'Académie Française, la Révolution, la République, l'École laïque, et l'évincement des réalités dialectales a abouti à deux conséquences de taille pour le rayonnement actuel de la langue française, et qui expliquent, pour une large part, sa situation présente, caractérisée par l'impasse.

Autrement dit, la France est devenue, sans trop sans rendre compte, une "nation linguistique", et, partant, une "nation littéraire" au sens que Priscilla Parkhurst Ferguson donne à cette expression : "le champ littéraire français aime à se signaler à l'attention, comme pour transmettre à la société son capital d'idées et d'idéaux, par toutes sortes de représentations emblématiques ou symboliques" (Ferguson, 1991: 24).

Paul-Marie Coûteaux dira : "Peut-être la France est-elle une nation trop littéraire pour être tout à fait en paix avec sa langue" (Coûteaux, 2006). De ce fait, le français subit les désagréments de sa connotation élitiste passée, comme le suggère Claude Hagège :

Le français continue d'apparaître comme une langue plus fortement que toute autre liée à une littérature, à une pensée critique, à une culture. Le français ne semble jamais être devenu ce qu'est aujourd'hui l'anglais [mais on pourrait invoquer ici d'autres langues à vocation internationale] une pure langue véhiculaire débarrassée de toute référence à un enracinement historique et à une forme de civilisation (Hagège, 2006: 175).

D'une part, il a terriblement compromis les chances d'épanouissement de la langue instrumentale et existentielle au profit d'une conception monumentale et essentialiste du beau langage, pour citer Jean-Marie Klinkenberg (*apud* Renard, 2003: 184).

Mais d'autre part, les marges périphériques francophones ne participent pas, qu'elles le veuillent ou non, à cette aventure destinale et nationale de la langue, à moins qu'elles ne décident tout simplement de dénier et de forclure une réalité propre, une Histoire "autre" qui a à se dire en français ; ce qui fut trop souvent le cas au Québec,

en Suisse, en Belgique ou aux Antilles avant les révolutions mentales et littéraires que l'on sait, de la belgitude à Édouard Glissant ; du renouveau québécois à la suissitude.

“Dénationaliser la langue” (Jacob, 2006) devient une tâche, voire une revendication consensuelle dans les cahiers de doléances francophones. Cette demande des moyens d'un discours pour l'“ici” connu des précurseurs courageux mais pointés du doigt par la centralité éditoriale et critique parisienne.

Charles De Coster, en Belgique, dans *La légende de Tyl Ulenspiegel*, sut, par un usage expressément irrégulier de la langue, que l'on ne manqua pas de lui reprocher, se rallier, qui plus est, à une Histoire locale, ancrée dans l'occupation espagnole des Pays-Bas, c'est-à-dire une tranche historique antérieure, voire contradictoire par rapport à la conception nationaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans laquelle la Belgique vit le jour en tant que Royaume indépendant.

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le Suisse romand Charles-Ferdinand Ramuz connut les mêmes écueils suite à la même stratégie de conformité à l'ici local. La célèbre réaction dans la lettre à Bernard Grasset, symptomatiquement intitulée “Le droit de mal écrire”, annonce avant la lettre tout l'argumentaire francographe périphérique, notamment celui des francophonies originaires européennes, et que l'on pourrait résumer avec Jérôme Meizoz : “un enjeu littéraire peut ainsi naître d'un décalage géohistorique” (Meizoz, 1996).

Pour l'auteur de *La grande peur dans la montagne*, il s'agissait de convaincre l'instance légitimante parisienne du bien fondé de sa stratégie narrative : “Le pays qui est le mien parle ‘son’ français de plein droit parce que c'est sa langue maternelle, qu'il n'a pas besoin de l'apprendre, qu'il le tire d'une chair vivante dans chacun de ceux qui y naissent à chaque heure, chaque jour” (*apud* Meizoz, 1928).

Dans l'écriture antillaise, pareil malaise s'est fait longtemps sentir qui déclenche de nos jours un travail spécifique au niveau du récit, et de son inscription textuelle. À ce propos, il conviendrait de rappeler les doléances linguistiques de l'écrivain et poète antillais, Édouard Glissant. Elles sont le reflet même d'un “dépossédé” de sa langue propre, et engagent dès lors, une revendication, une demande d'un “mien” évident :

(...) traditionnellement nous étions, nous autres Antillais, dans une langue bloquée, une langue figée dans une attitude respectueuse par rapport à la norme française (...) cette langue dans notre bouche était parfaite, syntaxiquement parfaite. La correction était totale et pourtant [ce n'était pas] une langue vivante, c'était comme une langue morte. (*apud* Renard, 2003: 185).

Cette doléance scripturale peut techniquement et graphiquement se résoudre par l'ajout, en fin de livre, de notes expliquant le lexique utilisé. Ce procédé éditorial déjà fort répandu permet surtout de garder intacte la saveur des mots venus d'“ailleurs”,

même s'ils sont français, d'autant plus que le lexique dans les écritures périphériques devient souvent le lieu d'élaboration même de la fiction.

Un peu plus loin, l'auteur des *Indes* s'en prend à l'imposition d'une conception française de l'Histoire : "Nous n'avions jamais réfléchi à la densité de nos propres histoires. Nous suivions un peu le fil de l'Histoire avec un grand H (...)" (*Ibidem*). Langue et Histoire s'avèrent ainsi les deux objets d'une demande qui pourrait se référer, nous l'avons dit, à n'importe quelle périphérie francophone et qui, fait troublant, ne connaît pas son équivalent dans les autres grandes aires linguistiques européennes.

C'est dans ce sens que vont, non plus vraiment les "doléances", des signataires francographes du Manifeste "Pour une 'littérature-monde' en français" lorsque, de concert, ils prennent acte d'une réelle évolution des écritures francophones de ces dernières années. La créolisation de l'écriture en français, si présente chez des auteurs tels que Vautrin, Depestre ou encore Mabanckou devient à présent la concrétisation de plein droit d'"une autonomisation de la langue" consciente de sa portée symbolique.

En fait, ces écrivains et acteurs de la scène francophone prennent acte d'une véritable révolution au sein même de l'appareil idéologique et hypostatique qui a régné sur les aires plurielles francophones depuis que la France s'est accaparée la langue en tant qu'affaire d'État à partir du centre. Forts des prix littéraires décernés aux marges francographes cette rentrée 2007, ils osent entériner la fin du "lien charnel exclusif entre la nation et la langue qui en exprimerait le génie singulier" ; ce qui revient à dire "(...) que le pacte colonial se trouve brisé, que la langue délivrée devient l'affaire de tous" dans un protocole désormais multipartite "(...) où la langue [se trouve désormais] libérée de son pacte exclusif avec la nation" (AAVV, 2007).

Si *Histoire* et *langue* s'avèrent les deux balises majeures de la réception non exotique, non folklorique ou colorée, voire édulcorée au goût parisien du texte francophone, dans les interstices de ces deux repères s'insinuent plusieurs dichotomies tout aussi opératoires, et qu'il s'agit de signaler.

Les œuvres francophones décrivent, en effet, d'autres soucis, souvent enfouis, latents, mais qu'une lecture attentive aux subtilités idiosyncrasiques des périphéries du français permet de mettre en lumière ; des points de convergence thématique qui nous occuperaient sans doute dans une autre intervention.

Nous songeons à l'entre-deux géosymbolique des références du récit ; au caractère frontalier des horizons narratifs, aux dichotomies identitaires comme le rapport à Paris, à la France ou la coexistence des langues ; à la réfraction de l'image identitaire par le biais de l'autre, à l'exil et la relation conflictuelle entre l'"ici" du récit et le "là-bas" du pays d'origine, voire à l'impossibilité de décliner une appartenance nationale.

Toute la mouvance contemporaine et postmoderne de l'écriture francographe, quand bien même elle se sentirait réconciliée du fait des résultats et des conditions

dialectiques de la production littéraire après les mouvements revendicatifs qui ont essaimé sur fond de postcolonialisme, d'éveil identitaire des départements d'outre-mer ou encore de combats d'autonomisation culturelle dans les francophonies originaires, continue de se confronter, ne serait-ce qu'autrement, à l'incontournable question de l'identité par l'écriture et le récit.

À cet égard, la tirade cocasse suivante du roman *La biographie de la faim* d'Amélie Nothomb, que l'on ne présente plus, s'avère révélatrice de ce statut nouveau que peut désormais emprunter l'inscription identitaire dans la fiction dans ses différentes stratégies :

Arrivée deux semaines après la rentrée, une petite Française m'aima beaucoup. Elle s'appelait Marie. Un jour, dans un élan de passion, je lui confiai la terrible vérité : - Tu sais, je suis belge. Marie me donna alors une belle preuve d'amour ; d'une voix retenue, elle déclara : - Je ne le dirai à personne (Nothomb, 2004:113).

## Références bibliographiques

AA. VV. (2007). "Pour une 'littérature-monde' en français". In : *Le Monde*, 16 mars 2007.

ALMEIDA, José Domingues de (2004). *Auteurs inavoués, Belges inavouables. Fiction, autofiction, fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Une triple mitoyenneté*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Porto, inédit.

BADIR, Sémir (1999). "Histoire littéraire et postmodernité". In : *Écritures contemporaines*, n° 2, *États du roman contemporain*.

COÛTEAU, Paul-Marie (2006). *Être et parler français*. Paris : Perrin.

DOMENACH, Jean-Marie (1995). *Le crépuscule de la culture française ?* Paris : Plon.

DURPAIRE, François (2002). *Enseignement de l'histoire et diversité culturelle. "Nos ancêtres ne sont pas les Gaulois"*. Paris : Hachette.

FERGUSON, Priscilla Parkhurst (1991). *La France, nation littéraire*. Bruxelles : Labor.

FINKIELKRAUT, Alain (2007). *Qu'est ce que la France ?* Paris : Stock/Panama.

HAGÈGE, Claude (2006). *Combat pour le français. Au nom de la diversité des langues et des et des cultures*. Paris : Odile Jacob.

LITTEL, Jonathan (2006). *Les bienveillantes*. Paris : Gallimard.

MEIZOZ, Jérôme (1996). "Le droit de 'mal écrire'. Trois cas helvétiques (XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle). In: *Littérature et politiques*. Paris : Seuil.

NOTHOMB, Amélie (2004). *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel.

PIROTTE, Marc ( 2002). *Un rêve en Lotharingie*. Paris : National Geographic Society.

QUAGHEBEUR, Marc (1998). *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles : Labor.

RENARD, Raymond (2003). *Une éthique pour la francophonie. Questions de politique linguistique*. Paris/Mon s: Didier/CIPA.





CONFERÊNCIA



# RABELAIS CHEZ LES *INDALGOS BOURRACHOUS* *MARRANISEZ*

Alicia Yllera  
UNED. Madrid

Les œuvres de Rabelais ont paru à un moment de faible intérêt en Espagne pour la littérature française. C'est, en même temps, un moment de grande rivalité politique entre les deux pays situés de part et d'autre des Pyrénées. En outre les condamnations ecclésiastiques des histoires de Gargantua et de son fils Pantagruel ont sans doute joué contre la postérité de l'écrivain chinonais dans les pays catholiques de l'Europe Occidentale. Ainsi les grands écrivains espagnols du Siècle d'Or n'ont montré aucun intérêt pour ses œuvres, qui apparemment n'ont pas eu d'influence en Espagne. Les premières traductions des *Cinq livres de Gargantua et de Pantagruel*<sup>1</sup> en Espagne n'ont vu le jour qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Essayons de voir de plus près, cependant, les causes de ce faible intérêt pour un des grands auteurs de la littérature française. On analysera en même temps les rares allusions à Rabelais en Espagne, ainsi que les différentes traductions de son œuvre en espagnol, en catalan et en galicien<sup>2</sup>.

## 1. Rivalités politiques et faible intérêt pour la littérature française

En mai ou juin 1533, lors d'un séjour de la cour de France à Lyon, Rabelais, qui réside alors dans la ville, entre en contact avec les poètes courtisans et avec les écrivains de l'entourage de Jean du Bellay, alors évêque de Paris (depuis septembre 1532), et plus tard cardinal (nommé le 21 mai 1535), qui remplit d'importantes missions diplomatiques pour le compte de François I<sup>er</sup>. À partir de cette rencontre Rabelais partage l'esprit nationaliste de la cour de France et il défend ses points de vue, très souvent hostiles à Charles Quint, empereur d'Allemagne et faisant fonction aussi de roi d'Espagne<sup>3</sup>. Ainsi dans la nouvelle édition de son *Pantagruel*, parue en 1534, il supprime les petites

---

1. Nous considérons, cependant, le *Cinquième livre* en bonne partie apocryphe; il aurait été fait tout au plus à partir de brouillons délaissés par l'auteur.

2. La question de la réception de Rabelais en Espagne mériterait des études beaucoup plus développées. Les travaux sur la question sont rares: seuls Gillet (1936) et Domínguez (1980) ont consacré quelques pages à la question, sauf erreur de notre part.

3. Le véritable souverain de l'Espagne était sa mère, Juana dite la Folle (1479-1555).

libertés qu'il s'était permises avec quelques rois ou grands personnages de l'histoire de France lors de la descente d'Épistémon aux enfers<sup>4</sup>. Ce n'est plus Pharamond, le mythique roi des Francs qui sera *lanternier*, mais Asdrubal, Charlemagne est remplacé par l'empereur romain Nerva dans son métier de *houssepaillier*, de même que Pépin par l'obscur roi arménien Tigranes dans celui de *recouvreur*, etc. (Rabelais, 1994: 323-324).

La première édition de *Gargantua* parut probablement cette même année de 1534<sup>5</sup>, Rabelais fait preuve dans cette œuvre de la plus grande hostilité contre les Espagnols, qu'il traite d'"Indalgos Bourrachous marranisez comme diables" (Rabelais, 1994: 26), même si parfois il lui arrive de reprendre un éloge proverbial de ce pays tant abhorré: "et tel est vestu de cappe hespanole, qui en son couraige nullement affiert à Hespane" (Rabelais, 1994: 6). Il faudrait ajouter aussi que les très riches bibliothèques de l'abbaye de Thélème contiennent des livres en espagnols, à côté de livres en grec, en latin, en hébreu, en français et en toscan (*Gargantua*, chapitre 53. Rabelais, 1994: 104). Il est bien probable que l'espagnol soit une des cinq ou six langues dans laquelle les Thélémites sont capables non seulement de parler, mais aussi de "composer tant en carme que en oraison solue" (*Gargantua*, chapitre 57. Rabelais, 1994: 149).

Certes, les rivalités politiques et l'hostilité entre la France et l'Espagne ne sauraient expliquer l'absence d'intérêt pour l'œuvre de Rabelais dans ce dernier pays. Des moments de fortes confrontations militaires se sont souvent accompagnés de grandes influences culturelles entre les deux pays en lutte. Il suffirait de penser à l'influence de la littérature espagnole en France pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle pour le prouver.

Au XVI<sup>e</sup> siècle les écrivains espagnols (pas plus que leurs collègues italiens ou portugais [Baudry, 1998]) ne s'intéressent plus à la langue et à la littérature française, comme ils s'y intéressaient au Moyen Âge. Seul un obscur auteur madrilène, étudié par Dámaso Alonso (1957 [1973]), Juan Hurtado de Mendoza (né vers 1497), arrière-petit-fils du marquis de Santillana (Iñigo López de Mendoza), le poète qui au milieu du XV<sup>e</sup> siècle affichait ses préférences pour les poètes italiens face aux poètes français et occitans qu'il connaissait bien<sup>6</sup>, imite les formes métriques des grands rhétoriciens et de Clément Marot, à côté de vers composés à la façon italienne ou espagnole, dans son recueil *Buen plazer trobado en treze discantes de quarta rima Castellana según imitación de trobas Francesas...* (Alcalá, 1550).

---

4. Chapitre XXX de l'édition dite "définitive" (1942) de *Pantagruel*. Nous suivons également, pour le *Gargantua*, l'édition de 1542.

5. La page qui devait contenir le titre et probablement aussi la date manque dans le seul exemplaire conservé de cette première édition. Traditionnellement on acceptait la date de publication proposée par Abel Lefranc (1953: 24) qui situait son apparition dans la seconde moitié de 1534 et sa mise en vente pour la foire de Lyon du 4 août. Screech (Intr. à son édition de *Gargantua*, 1970: XLIII; Screech, 1974; Screech, 1976) propose de retarder cette date jusqu'aux premiers mois de 1535 (cf. aussi Huchon, 1981: 111-130), mais d'autres auteurs préférèrent la date de 1534.

6. *Prohemio e carta... al condestable de Portugal*, composé entre 1446 et 1449 (Santillana, 1988 : 445-446).

Les traductions espagnoles du français sont alors peu nombreuses et encore plus rares les traductions d'œuvres littéraires (Gutierrez, 1977: 262). Pourtant il faudrait signaler, au moins, une exception importante: les quatorze nouvelles de l'écrivain italien Bandello que Vicente de Millis Godínez publie à Salamanque, en 1589, sous le titre de *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés* (Menéndez Pelayo, 1943, III: 35) n'ont pas été traduites directement de l'italien; elles ont été adaptées à partir des versions françaises de Pierre Boaistuau et François de Belleforest (*Histoires tragiques*, 1559-1582).

Les œuvres de Rabelais ont été ainsi publiées à un moment de très faible intérêt en Espagne pour la littérature française et où les traductions de textes littéraires français sont très rares.

## 2. Rabelais et les tracasseries de la censure

Rabelais a connu le rare privilège d'être attaqué à la fois par les catholiques et par les protestants. Du côté protestant les attaques viennent de Calvin lui-même: ce sont des attaques indirectes dans son traité *Excuses aux Nicodémistes* (1544) et directes dans *Des scandales* (1550)<sup>7</sup>. D'autres calvinistes cultivés, tels que l'éditeur Robert Estienne, ont également souhaité voir envoyer au bûcher Rabelais et ses livres impies<sup>8</sup>. Outre les condamnations venues des théologiens de la Sorbonne, dont on parlera ensuite, les plus dures attaques catholiques figurent dans le *Theotimus, sive de tollendis et expurgandis malis libris...* (1549: 180-183)<sup>9</sup>, œuvre d'un obscur moine de Fontevault, Gabriel de Puy-Herbault (ou Phutherbeus), parent de Gaucher de Sainte-Marthe, avec lequel la famille de Rabelais avait eu un important différend. Ainsi, Rabelais, dans son *Quart livre*, attaque "les Demoniacles Calvins imposteurs de Geneve: les enraigez Putherbes" (Rabelais, 1994: 615).

Le *Gargantua* et le *Pantagruel* de Rabelais figurent dans le catalogue des livres interdits établi par la Sorbonne en 1544, quoique Rabelais a pu continuer à publier ses œuvres puisqu'en septembre 1545 il obtient un privilège royal qui lui permet d'imprimer son *Tiers livre* et ses deux livres précédents. Une nouvelle liste de livres censurés par la Sorbonne, datée du 31 décembre 1546 et publiée en 1547, qui complète la liste précédente de 1544, condamne aussi le *Tiers livre*. Rabelais obtient, pourtant, un nouveau privilège royal, en 1550, qui lui permettra de publier le *Quart livre* et de

---

7. Sainéan, 1930: 14; Thuasne, 1904 [1969]: 385-387.

8. Préface à son *Evangelium Matthaei, Marci, Lucae...*, 1553 (Thuasne, 1904 [1969]: 400).

9. Febvre, 1968: 124.

rééditer ses livres précédents.

Ses livres ne seront pas interdits en France, mais ils passeront au catalogue des livres censurés établi par la Sorbonne et paru en 1551, ainsi qu'aux Index de Rome (1559, 1564, 1590, 1596, etc.), de même qu'à ceux d'Anvers (1569 et 1570).

Les œuvres de Rabelais ne figurent pas dans les premiers Index espagnols (celui de Tolède, 1551, et celui de Valladolid, 1559), ce qui semble indiquer qu'elles étaient pratiquement méconnues à cette date en Espagne. Elles figurent pour la première fois dans l'Index de Madrid, 1583. L'interdiction de Rabelais en Espagne est donc relativement tardive. Elle a été faite à partir du premier Index romain de Paul IV (1559), de l'Index établi par le concile de Trente (1564) et de ceux d'Anvers (1569 et 1570).

Ce qui est certain c'est que, même si Rabelais a trouvé des ennemis de part et d'autre, ses œuvres ont eu beaucoup plus de succès dans les pays protestants que dans les pays catholiques du Sud de l'Europe, peut-être à cause du malentendu créé par le *Cinquième livre*. Alors que la première traduction italienne du *Gargantua* (faite par Gennaro Perfetto) n'est parue qu'en 1886 et la première traduction espagnole du même livre (dont l'auteur est Eduardo Barriobero y Herrán) n'a été publiée qu'en 1905, il y a eu des traductions allemandes au XVI<sup>e</sup> siècle et des traductions anglaises et néerlandaises au XVII<sup>e</sup> siècle.

Le protestant strasbourgeois Johann Fischart publie, en 1572, un remaniement de la *Pantagrueline prognostication*, et en 1575 la première version allemande du *Gargantua*, qui eut un grand succès.

Les deux premiers livres de Rabelais parurent à Londres en 1653 et le troisième en 1693, traduits par Sir Thomas Urquhart. Pierre Le Motteux traduisit les deux derniers livres, traduction publiée en 1708. Entretant, Nicolaas Jarichides Wieringa publia une traduction néerlandaise des œuvres de Rabelais (Amsterdam, 1682), sous le pseudonyme de Claudio Gallitalo, après un certain nombre de traductions de la *Pantagrueline prognostication* dans les années 1560 (Kraaijveld et Smith, in Smith, éd., 1997: 174-178).

### 3. Quelques allusions à Rabelais en Espagne au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles

Il est possible que les œuvres de Rabelais aient été connues par quelques érudits et quelques érasmistes espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle, mais les témoignages qui permettraient de l'affirmer sont rares. Il est sûr qu'un érasmistes espagnol a connu au moins le *Pantagruel* vers la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Par contre il n'est pas certain qu'un autre érasmistes, dont nous ignorons le nom, qui a terminé vers la même époque (1557 ou 1558) le curieux texte composé sous forme de dialogues, le *Viaje de Turquía*, se soit inspiré de ce même *Pantagruel*.

Dans une lettre, datée de 1556, à son ami Gaspar Centellas, Jerónimo Conqués, parle des livres qu'il vient de recevoir d'un libraire de Lyon et il cite le premier livre de Rabelais: "Pantagruel libro francés con el qual creo que se olgará si allega en mi poder" (Bataillon, 1937 [1991]: 772. De Grève, 1961: 161). Cette correspondance a été utilisée comme pièces à charge dans le procès de l'Inquisition contre Jerónimo Conqués.

Bataillon (1937 [1991]: 734, 715, n. 1) attribuait le *Viaje de Turquía* au docteur Laguna. Il pensait que celui-ci avait sans doute aimé le *Pantagruel*, dont il avait peut-être rencontré l'auteur à Rome en 1548. Cependant cette attribution au docteur Laguna n'est plus acceptée de nos jours. D'autres attributions, telles que la plus ancienne qui considère le *Viaje* l'œuvre de Cristóbal de Villalón (Serrano y Sanz, etc.), ou celle qui y voit la main de Juan Ulloa Pereyra (García Salinero) n'ont pas réussi non plus à s'imposer.

Certains thèmes rapprochent le *Viaje de Turquía* du *Pantagruel* : le polyglottisme d'un des personnages, la captivité chez les Turcs et son évasion, la critique des pèlerinages, les railleries contra la crédulité des ignorants, etc. Pourtant, ces ressemblances sont trop vagues et ces sujets trop fréquents à l'époque pour appuyer sur eux une influence du *Pantagruel* sur le *Viaje de Turquía*. Cette influence pourrait s'appuyer sur une variante du nom d'un des personnages, qui n'est pas cependant celui qui rentre de Turquie.

Les trois personnages qui dialoguent dans le *Viaje de Turquía* portent des noms du folklore espagnol hautement symboliques: *Pedro de Urdemalas*, *Juan de Voto a Dios* (ou *Bota-a-Dios*) et *Matalascallando*. Cependant, dans les premières feuilles du plus ancien manuscrit conservé<sup>10</sup>, un correcteur a remplacé ces noms espagnols par des noms symboliques tirés du grec: *Polítropo*, *Apatilo* et *Panurgo*. Ce dernier nom fait immédiatement penser à l'œuvre de Rabelais, mais le correcteur aurait pu également tirer directement ce nom du grec, comme il tire du grec ceux des autres personnages. D'ailleurs, *πανουργος* existe en grec et il signifie "habile pour tous les tours", "très malin", "très coquin", "fourbe", "astucieux". Il figure, par exemple, dans le dialogue entre Éros et Jupiter<sup>11</sup> de Lucien de Samosate, auteur bien connu au XVI<sup>e</sup> siècle.

Certains rapprochement, très vagues, établies entre les œuvres de Rabelais et des *entremeses* espagnols, des romans picaresques et même le *Quichotte* (Domínguez, 1980: 94-96) sont trop vagues pour prouver que ses œuvres étaient connues en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'ailleurs de trois motifs traditionnels – celui du monde à l'envers, celui du personnage involontairement avalé par un géant et celui du décapité guéri, avec sa tête ressoudée à sa place – que les auteurs espagnols ont sans doute empruntés, non pas à Rabelais, mais aux traditions folkloriques et littéraires espagnoles de l'époque.

---

10. *Dialogue des dieux*, 6, 206.

11. Quevedo, qui connaissait aussi le latin, le grec, l'hébreu et l'italien, a traduit *l'Introduction à la vie dévolte* de saint François de Sales (Madrid, 1634).

Un exemple cité dans la première grammaire française destinée à des Espagnols (grammaire qui, d'autre part, n'a eu aucun succès) pourrait faire penser que le personnage de Gargantua a été connu au XVI<sup>e</sup> siècle en Espagne, puisque si bien Gargantua est un personnage du folklore français, dont l'existence est documentée avant l'œuvre de Rabelais en France, il est inconnu dans le folklore espagnol: "G. Siguiendo a, o, ou, conuiene en pronunciacion con el latin, Italiano, Español, Aleman, Flamenco e Ingles, como si dixessemos. *Gargantua, Golias, Gusman*" (Sotomayor, 1965: s. p.).

L'exemple procède de la Gramática con reglas muy prouechosas y necesarias para aprender a leer y escreuir la lengua Francesa, conferida con la Castellana (1565), de Baltasar de Sotomayor. Cependant son auteur, qui publie son texte à l'occasion de la mode passagère pour la langue française née de la présence de la reine Isabelle de Valois, à la cour de Madrid, s'est limité à copier le texte, avec les exemples et même les allusion à des langues dont il n'était pas sensé traiter, de la Brève instruction contenant la manière de bien prononcer et lire le françois, italien, espagnol, et flaman (1558) du flamand Gabriel Meurier: "G suyuant a, o, ou u, conuient en prononciation avec le Latin, Italien, Espagnol, Alleman, Flamen, Anglois, comme Gargantua, Golias, Gusman" (Meurier, 1558 [1973]: f. 30 r<sup>o</sup>).

Rien ne permet de soutenir que Cervantes et Mateo Alemán aient connu Rabelais. Cependant certains contemporains ont rapproché Quevedo de Rabelais, auteur qui aurait pu lire les histoires de Gargantua et de Pantagruel en version originale puisqu'il connaissait le français<sup>12</sup>. L'auteur du *Pantagruel* et l'auteur du *Buscón* sont cités ensembles dans un dur pamphlet contre le *Cuento de Cuentos* de ce dernier, la *Vengança de la lengva Española, contra el Autor de Cuento de cuentos, por don Juan Alonso Laureles, Cauallero de Hábito, y peon de costumbres, Aragonés liso, y Castellano revuelto* (Huesca, 1629)<sup>13</sup>.

Rey era Francisco primero, quando vn hombre de baxo quilate, de menguada suerte: assi en los bienes de la naturaleza, como de la fortuna, llamado Francisco Rabeles, amaneció para hazer noche del todo la poca luz de la Fè: era éste de ingenio picante, prompto, despeñado, inclinado a mal, y de lengua maldiziente, licenciosa, y donayrosa, que assi se llama aora la mala lengua: auia passado los primeros tercios de su vida, por bodegones, y casas de vicio, entre charlatanes, y chocarreros, gente de mucha alma, y poca conciencia, pues viuen como si no tuuieran a esta que los reprehenda, y como si tuuieran de aquella, para guardar, y perder. Recogió menos curioso que libre, con desseo de hazer famoso su nombre, y celebre su ingenio, vn monton de cuentos, nouelas, y donayres, y ordenandolos a su modo, imprimió vn libro concertado de desconciertos, en que fisga, y haze baldon, y burla de los Clerigos, y Religiosos, y de la honestidad de las Monjas; a la traça que entre los Italianos el Bocacio,

---

12. Ce pamphlet reproche à Quevedo, entre autres choses, de satiriser les moines, les nonnes et le clergé, car ces critiques pourraient entraîner l'Espagne vers l'hérésie, ainsi qu'elles ont entraîné la France.

13. Il s'agit sans doute de Clément Marot, suspect de sympathie pour les réformateurs, confondu avec son père Jean Marot. Botero fait la même erreur.



aunque mas humilde de estilo, mas altiuo, y atreuido: los libros pues de este Rabeles, con otros de Iuan Maroto<sup>14</sup>, que compuso en verso pastoril, ayudaron al desprecio, y desestima de la Religion Catholica, fundada en el estado Eclesiastico, y dispusieron los ánimos para que a pocos lances, y a poco tiempo se introduxera la comun heregia, originada deste principio, al parecer liuiano que no lo es: porque de las personas Eclesiasticas, y mas Religiosas, no se ha de hablar en publico, sino con gran reuerencia, y si arguyr sus flaquezas algunas vezes es licito al prelado, ò Predicador en publico; nunca lo es al seglar reyrlas, hazer burla, y menosprecio del estado en comun, pero que podo estima su fee, quien assi estima su Iglesia compuesta, como de primeras piedras viuas de su Clero, y Religiones (*Vengança*, 1629, s.p.).

L'auteur qui se cache sous le pseudonyme de Juan Alonso Laureles reproduit presque littéralement une dure attaque contre Rabelais contenue dans *Le Relazioni universale* (1592-1595; 1599: 67-68) de Giovanni Botero<sup>15</sup>. L'auteur italien met également en rapport Rabelais avec Marot et confond Clément Marot avec son père Jean. La virulente satire de la *Vengança de la lengua española* est reprise dans la censure du *Cuento de Cuentos*, datée de 1630, et faite par Juan Ponce de León (Quevedo, 1932 [1979], I: 411).

Même si certains contemporains ont considéré Quevedo comme une réincarnation de l'esprit libertin de Rabelais (ce qu'il était bien loin d'être), rien dans l'œuvre de l'auteur madrilène ne permet de déceler une influence directe du Chinonais qui, dès la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, avait "mauvaise réputation" dans son propre pays, où il était considéré comme un auteur grossier. Quevedo fait une allusion à Rabelais mais dans un contexte très négatif, dans son pamphlet<sup>16</sup> contre la politique anticatholique du cardinal Richelieu, la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu*. Il découvre, dans la tête du cardinal, la bibliothèque de celui-ci, composée de deux seuls livres: un pamphlet rédigé par des partisans de la Ligue et publié en 1593, sous le nom de Chiquot, bouffon et conseiller des rois Henri III et Henri IV, et les œuvres de Rabelais:

Quando entendí que no había más que hacer en la memoria del Eminentísimo, columbré dos librillos, uno mayor que otro, y un rótulo encima que decía: *Biblioteca Armandina Ruchelana*. El uno tenía por título: *Obras del maestro Francisco Rabelés, doctor en medicina; contiene cinco libros de la Vida, hechos y dichos heroicos de Gargantua y de su hijo Pantagruel, la Pronosticación de Pantagruel, con el Oráculo de la diosa Babuc*, y otros muchos tratados semejantes, todos unos peores que otros. Éste estaba muy bien encuadernado, y tan lleno de registros que entendí era el breviario de su eminencia. El otro tenía por título: *Les paraboles de Cicquot en forme d'advis*. Entrambos impresos en lengua francesa (Quevedo, 2005, III: 338).

---

14. Ce jugement négatif de Botero a été connu en France. Un écho de celui-ci, qui réunit dans une même condamnation Marot et Rabelais, apparaît dans les *Caractères* de La Bruyère (1951: 78).

15. L'attribution de ce texte à Quevedo a été parfois contestée. Riandière La Roche (1984: 20-23) essaye de prouver l'appartenance de cette œuvre à Quevedo.

16. Dont le titre est: *Les œuvres de M. Rabelais, Docteur en Médecine. Contenant les cinq liures de la vie, faits, & dits heroiques de Gargantua & de son fils Pantagruel. Plus la Pronostication Pantagrueline, avec l'oracle de la dive Bacbuc, & le mot de la bouteille* (Rawles et Screech, 1987: 347-361).

Il est intéressant de noter que Quevedo ne reproduit pas le titre que les Index de livres interdits donnent aux œuvres de Rabelais. Il reproduit le titre d'une édition, qui est probablement celle d'Anvers, 1573<sup>17</sup>. Le titre est le même des éditions de Lyon, 1567, ou Lyon, 1671, mais dans l'édition d'Anvers, 1573, *Maistre* est abrégé en *M.*, ce qui permet d'expliquer la mauvaise interprétation de cette abréviation, interprétée comme *Marc* au lieu de *Maistre*<sup>18</sup>.

Quevedo semble avoir eu sous les yeux une édition de Rabelais. Cependant, entraîné probablement par sa rancune contre la politique française et par la mauvaise renommée de l'auteur du *Gargantua*, il ne semble pas avoir apprécié ni peut-être même lu une œuvre où il aurait pu retrouver beaucoup de ses propres tendances stylistiques, telles que son goût pour la création de mots comiques, pour les jeux de mots, les polysémies, le vocabulaire extrêmement riche et varié, etc.

#### 4. Les premières traductions

Les écrivains et les érudits espagnols ne se sont pas intéressés à l'œuvre de Rabelais. Certains ont peut-être songé à une traduction, mais ils ont vite écarté cette idée, jugeant les œuvres de Rabelais intraduisibles<sup>19</sup>. Son premier traducteur en espagnol, Eduardo Barriobero y Herrán (Torrecilla en Cameros [La Rioja], 1875 - Barcelona, 1939), a entrepris cette lourde tâche pour des raisons idéologiques tout autant que littéraires. En effet, Barriobero est un homme politique très actif, un avocat républicain radical de gauche, plusieurs fois député au Parlement de Madrid, plusieurs fois emprisonné et fusillé en février 1939. Il désire contribuer à accroître la culture du peuple et il dirige ainsi des journaux et des collections littéraires. Il est lui-même un écrivain, auteur surtout de nouvelles, et il rédige plusieurs études sur Cervantes. Il s'intéresse à Rabelais parce qu'il voit en lui le "père de la Littérature et de la Révolution Française"<sup>20</sup>. Pendant ses séjours en prison, il aurait, d'après ses propres déclarations<sup>21</sup>, tout d'abord adapté le *Quichotte* pour

---

17. Cf. Riandière Le Roche, 1984: 50 et 98-99. L'erreur est due probablement au copiste de Quevedo.

18. Dans le prologue du traducteur de l'édition de *Gargantua y Pantagruel* (Madrid, Aguilar, 1923, I: 24), Barriobero y Herrán déclare avoir entrepris cette traduction vingt ans plus tôt, peut-être parce qu'il avait vaguement entendu parler, dans les chaires de Rhétorique et de Littérature, de l'intraduisible Rabelais.

19. *Episodios Rabelesianos entresacados de las obras completas de Rabelais*, traducidas por primera vez al español, glosadas y anotadas por E. Barriobero y Herrán y publicadas en edición de lujo por M. Aguilar en 1923. Madrid: Mundo Latino, 1930, p. 24.

20. Barriobero, prologue du traducteur (*Gargantúa*. Madrid: López del Arco, 1905: 22).

21. Il publie aussi la traduction du *Chrisme philosophal*, un texte attribué à Rabelais, reproduit dans de nombreuses

le théâtre et plus tard il aurait traduit l'œuvre de Rabelais. Sa traduction du *Gargantua*, première traduction d'un texte de Rabelais en espagnol, fut publiée à Madrid (López del Arco, 1905), l'année même du III<sup>e</sup> centenaire de la première partie du *Quichotte*.

Barriobero complète ensuite sa traduction de Rabelais et il prépare une édition des cinq livres, accompagnés d'un glossaire et d'un vocabulaire. Cependant, seulement le *Gargantua* verra le jour en 1910 (Madrid: Isidro Ibarra Oñoro). D'après ses aveux (Barriobero, 1923, I: 25), l'œuvre n'a pas eu de succès, ce qui a découragé les éditeurs pour publier les volumes suivants. Sa traduction complète des cinq livres, ainsi que d'autres textes de Rabelais, tels que la *Pantagrueline prognostication* ou la plupart de ses lettres<sup>22</sup>, ne parut qu'en 1923 (Madrid: Manuel Aguilar, 3 vol.).

Malgré ses nombreuses erreurs et omissions, cette traduction de Barriobero sera plusieurs fois rééditée, en Espagne<sup>23</sup> et en Amérique Latine<sup>24</sup>, parfois sans le nom du traducteur<sup>25</sup> ou, pire encore, en l'attribuant à d'autres traducteurs<sup>26</sup>. De nouvelles traductions ont été ensuite proposées<sup>27</sup>, mais ce n'est qu'à partir des années soixante du siècle dernier qu'un certain nombre de traductions de Rabelais en espagnol ont vu le jour en Espagne. Des adaptations très abrégées ont paru dans des collections destinées à un public très jeune<sup>28</sup>, etc. Manuel Criado de Val a donné une adaptation dramatique

---

e  
éditions des œuvres de l'auteur depuis le XVI<sup>e</sup> siècle.

22. Madrid: Aguilar, 1967; Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1974, 1978 [les deux premiers livres].

23. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 2 vol., 1969.

24. México: Porrúa, 1954, 1982, 1985, 1999, 2003; Madrid: Edaf, 1963, 1967 y 1972; Fascículos Planeta, 2 vols., 1984 [les deux premiers livres].

25. À Álvaro Rocha Montero. Madrid: Edaf, 1990.

26. Francisco Ugarte y Pagés donna une nouvelle traduction publiée à Buenos Aires en 1943. Nouvelles traductions parues en Espagne faites par Juan G. de Luaces (Barcelone: Plaza & Janés, 1965 [les cinq livres]; réédition des deux premiers, 1993), Alfredo Darnell (*Maestros franceses*. I. Barcelone: Planeta, 1969 [les cinq livres]; *Pantagruel*. Barcelone: Salvat, 1971, 1986, 1995 [dans cette dernière édition avec *La Celestina*]), J. F. Vidal Jové, avec correction et révision de Jaime Uya Morera (Barcelone: Zeus, 1971 [les cinq livres]), Juan Barja (*Gargantúa*. Madrid: Akal, 1986; *Pantagruel. Ibid.*, 1989, 2004), Teresa Suero y José M<sup>o</sup> Claramunda (Barcelone: Bruguera, 1971, 1972, 1977, 1979 [les cinq livres; nombreuses rééditions des deux premiers livres dans d'autres maisons d'édition]), Antonio García-Die Miralles de Imperial (*Gargantúa*. Barcelone: Juventud, 1972, 1987; *Pantagruel. Ibid.*, 1976. Les deux textes repris à Barcelone: Círculo de Lectores, 1980, 1981), Íñigo Sánchez-Paños (*Gargantúa*. Madrid: Hiperión, 1986; Barcelone: Círculo de Lectores, 1995), Camilo Flores Varela (*Gargantúa*. Madrid: Alianza, 1992) et Alicia Yllera (*Gargantúa*. Madrid: Cátedra, 1999, 2006; *Pantagruel*. Madrid: Cátedra, 2003). Je n'ai pas pu trouver la traduction d'Antonio García de Olivallas, publiée à Barcelone, en 1979, par un éditeur inconnue, que cite Ugarte-Ballester (2006: 77).

27. Adaptations de E. Cerdán Tato (Valencia: Aitana, 1960), de Beatriz Doumerc (Barcelone: Lumen, 1986), de Roser Berdagué Costa (Barcelone: Teide, 1968), de M<sup>o</sup> del Carmen Serra y Francisco Cardona Castro (Barcelone: Mateu, 1966). Francisco Caudet et M<sup>o</sup> José Llorens ont préparé une sélection de textes des deux premiers livres de Rabelais pour accompagner les illustrations de Gustave Doré (Madrid: Edimat, 2000, 2003). Alberto Rivas a traduit les chapitres 43-45 du *Cinquième livre* (Luxembourg: La Moderna, 1998).

28. Publiée en 1973 (Madrid: Escelicer).

très libre, créée par le Théâtre Médiéval de Hita<sup>29</sup>.

Il n'existe pas de traduction en basque, mais il existe des traductions en catalan et en galicien.

Un colonel de l'armée, érudit et francophile, entreprit au début du XX<sup>e</sup> siècle, la traduction de Rabelais en catalan. Luis Faraudo de Sangermán (Barcelone, 1867-1957) publie en 1909, sous le pseudonyme de Lluís Deztany, la *Pronòstich pantagrueli*<sup>30</sup>, version catalane du premier texte traduit à une langue étrangère, en néerlandais et en allemand. Quelques années plus tard, les chapitres 14-15 et 21-24 de *Gargantua*, ainsi que les chapitres 5-8 de *Pantagruel* parurent, sous le titre *L'Educació de Gargantua* et *La Joventut de Pantagruel*<sup>31</sup>. Sa version de *Gargantua* ne fut publiée qu'en 1929<sup>32</sup>, accompagnée d'un long vocabulaire qui contient les formes rabelaisiennes avec leurs équivalents en catalan et en français moderne. En 1985 parut une nouvelle traduction en catalan des deux premiers livres de Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*<sup>33</sup>, faite par Miquel-Àngel Sánchez Férriz. Une traduction anonyme pour les jeunes a été publiée en 1987<sup>34</sup>. La traduction des cinq livres de Rabelais faite par Víctor Compta a obtenu le Prix de Traduction Vidal Alcover, 2001, décerné à Tarragone, mais elle n'a jamais été publiée (Ugarte-Ballester, 2006: 63).

Dans les vingt dernières années trois livres de Rabelais ont paru traduits en galicien par Henrique Harguindey Banet: le *Gargantua e Pantagruel*<sup>35</sup> et le *Cuarto libro*<sup>36</sup>. Ce sont les seuls textes publiés en galicien jusqu'à présent.

---

29. Barcelone: Germans Serra e Russell.

30. Barcelone: Ricard Duran i Alsina, 1918.

31. Barcelone: Librería Verdager.

32. Barcelona: Edicions 62.

33. Barcelone: Proa.

34. [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia, 1991.

35. Bertamiráns [Ames]: Laiovento, 2004.

36. La Bibliothèque Nationale de Madrid possède, cependant, un certain nombre d'éditions anciennes de l'œuvre de Rabelais que nous étudierons dans un prochain article.

## Conclusion

Pendant presque quatre siècles Rabelais a été ignoré en Espagne, à de rares exceptions près<sup>37</sup>. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le catalan Luis Faraudo de Sangermán et surtout le républicain de gauche Eduardo Barriobero y Herrán ont essayé de la faire connaître, mais leurs traductions ont eu un très faible succès. Seulement à partir des quarante dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, les œuvres de Rabelais ont eu un certain nombre d'éditions et de traductions. Les aventures de Gargantua et de Pantagruel, très tardivement connues, semblent ne pas avoir influencé les auteurs espagnols ni suscité un grand intérêt.

## Références bibliographiques

ALONSO, Dámaso (1957). "Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI : D. Juan Hurtado de Mendoza". In : *Obras Completas*. Madrid : Gredos, 1973, t. II, 1<sup>e</sup> partie, pp. 665-766.

BATAILLON, Marcel (1937). *Érasme et l'Espagne*, Paris. Nouvelle édition en trois volumes. Texte établi par Daniel Devoto. Édité par les soins de Charles Amiel. Genève : Droz, 1991.

BATAILLON, Marcel (1948). *Le docteur Laguna auteur du Voyage en Turquie*. Paris : Éditions Espagnoles.

BAUDRY, Hervé (1998). "Rabelais et le Portugal". In : *Rabelais pour le XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du Colloque du Centre d'Études supérieures de la Renaissance (Chinon – Tours, 1994). Édités par Michel Simonin. Genève : Droz, 1998, Études Rabelaisiennes, t. XXXIII, pp. 389-403.

BOTERO, Giovanni (1599). *Le Relationi vniversali*. Venetia : Appresso Giorgio Angelieri.

BOULENGER, Jacques (1925). *Rabelais à travers les âges. Compilation suivie d'une Bibliographie sommaire de l'œuvre de Maître François, comprenant les éditions qu'on en a données depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, d'une Étude sur ses portraits et d'un Examen de ses autographes*. Paris : Le Divan.

BRAVO VEGA, Julián (2002). *Eduardo Barriobero y Herrán (1875-1939). Una nota sobre su vida y escritos*. Madrid : Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.

BRAVO VEGA, Julián (2003). "Eduardo Barriobero, primer traductor español de Rabelais".

---

37. La Bibliothèque Nationale de Madrid possède, cependant, un certain nombre d'éditions anciennes de l'œuvre de Rabelais que nous étudierons dans un prochain article.

In : *El texto como encrucijada. Estudios Franceses y Francófonos*. M<sup>a</sup> Jesús Salinero Cascante et Ignacio Iñárrrea Las Heras (éds.). Logroño : Universidad de La Rioja, t. II, 513-524.

BUJANDA, Jesús Martínez de --, éd. (1985-2002). *Index des livres interdits*. Sherbrooke: Centre d'Études de la Renaissance. Genève : Droz, 11 vol.

CIORANESCU, Alexandre (1983). *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève : Droz.

DE GRÈVE, Marcel (1961). *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*. Genève : Droz, Études Rabelaisiennes t. III.

DOMÍNGUEZ, Antonio (1980). "Rabelais y España". In : *Cuadernos de Investigación Filológica*, n<sup>o</sup> 6, pp. 83-102.

DU PUY-HERBAUT, Gabriel (1549). *Theotimus, sive de tollendis & expurgendis malis libris*. Paris : Joanne Roigny.

FEBVRE, Lucien (1942). *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle: la religion de Rabelais*. Nouvelle éd. Paris : Albin Michel, 1968.

GILLET, Joseph E. (1936). "Note sur Rabelais en Espagne". In : *Revue de Littérature Comparée*, n<sup>o</sup> 16, pp. 140-144.

GUTIERREZ, Asensio (1977). *La France et les Français dans la littérature espagnole. Un aspect de la xénophobie en Espagne (1598-1665)*. Publications de l'Université de Saint-Etienne.

HATZFELD, Helmuth (1927). "Puntos de contacto artístico entre Cervantes y Rabelais". In : *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, n<sup>o</sup> 9 , pp. 210-227.

HERRERO GARCÍA, Miguel (1928). *Ideas de los españoles del siglo XVII*. 2<sup>e</sup> éd. Madrid : Gredos, 1966.

HUCHON, Mireille (1981). *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*. Genève : Droz, Études Rabelaisiennes t. XVI.

HURTADO DE MENDOZA, Juan (1550). *Buen placer trovato en trece discantes de quarta rima castellana*, Alcalá. Fac-similé. Cieza : Antonio Pérez Gómez, 1956.

KNAPP, William I. (1880). *Official editions and reprints of the Index librorum prohibitorum issued in the sixteenth century*. New York : Francis Hart & Co.

LA BRUYÈRE (1951). *Œuvres complètes*. Édition de Julien Benda. Paris : Gallimard, "La Pléiade".

LEFRANC, Abel (1953). *Rabelais. Études sur Gargantua, Pantagruel, Le Tiers livre*. Paris : Albin Michel.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943). *Orígenes de la novela*. Nouvelle édition. Madrid : CSIC; Santander: Aldus, 4 vol.

MEURIER, Gabriel (1558). *Conjugaisons, règles et instructions mout propres et nécessairement requises pour ceux qui désirent apprendre françois, italien, espagnol et flamen. Brève instruction contenant la manière de bien prononcer et lire le françois, italien, espagnol, et flaman*, Anvers. Réimpression. Genève : Slatkine Reprints, 1973.

QUEVEDO, Francisco de (1932). *Obras completas. Obras en prosa*. Estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía. Madrid : Aguilar, 2 vol., 6<sup>e</sup> éd., 8<sup>e</sup> tirage, 1979.

QUEVEDO, Francisco de (2005). *Obras completas en prosa*. Edición dirigida por Alfonso Rey. Madrid : Castalia, 3 vol.

RABELAIS, François (1970). *Gargantua*. Édition critique faite sur l'édition princeps; texte établi par Ruth Calder; avec intr., commentaire, tables et glossaire, par M. A. Screech; préf. par V.-L. Saulnier. Genève : Droz, "Textes Littéraires Français".

RABELAIS, François (1994). *Œuvres complètes*. Édition de Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau. Paris : Gallimard, "La Pléiade".

RAWLES, Stephen & SCREECH, M. A. (1987). *A new Rabelais bibliography: editions of Rabelais before 1626*. Genève : Droz, Études Rabelaisiennes t. XX.

REUSCH, Heinrich (1883-1885). *Der Index der verbotenen Bücher: ein Beitrag zur Kirschen- und Literaturgeschichte*. 2 vol. Bonn : Max Cohen & Sohn.

RIANDIÈRE LA ROCHE, Josette (1984). "Francisco de Quevedo y Villegas: *Visita y anatomía de la cabeza del eminentísimo cardenal Armando Richeleu*". In : *Criticón*, n° 25, pp. 19-113.

SAINÉAN, Lazare (1930). *L'influence et la réputation de Rabelais. Interprètes, lecteurs et imitateurs. Un rabelaisien (Marnix de Sainte-Aldegonde)*. Paris : Librairie Universitaire J. Gamber.

SANTILLANA, Íñigo López de Mendoza, marqués de – (1988). *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof. Barcelona : Planeta.

SCREECH, Michael A. (1974). "Some reflexions on the problem of dating *Gargantua, A and B*". In : *Études Rabelaisiennes*, n° 11, pp. 9-56.

SCREECH, Michael A. (1976). "Some further reflexions on the dating of *Gargantua (A) and (B)* and on the possible meanings of some of the episodes". In : *Études Rabelaisiennes*, n° 13, pp. 79-111.

SMITH, Paul J., ed. (1997). *Éditer et traduire Rabelais à travers les âges*. Amsterdam : Rodopi.

SOTOMAYOR, Baltasar de (1565). *Grammatica con reglas muy prouechosas y necessarias para aprender a leer y escreuir la lengua Francesa, conferida con la Castellana,...* Alcalá de Henares : Pedro de Robles y Francisco de Cormellas.

TETEL, Marcel (1969). *Rabelais et l'Italie*. Firenze : Leo S. Olschki Editore.

THUASNE, Louis (1904). *Études sur Rabelais. Sources monastiques du roman de Rabelais.- Rabelais et Érasme.- Rabelais et Folengo.- Rabelais et Colonna.- Mélanges*. Nouvelle édition. Paris : Champion, 1969.

*Tres índices expurgatorios de la Inquisición española en el siglo XVI* (1952): Salen nuevamente a la luz reproducidos en facsímil por acuerdo de la Real Academia Española. Madrid.

UGARTE-BALLESTER, Xus (2007). "Les traductions catalanes de Rabelais". In : *Études Rabelaisiennes*, n° 44, pp. 63-78.

*Vengança de la lengva Española, contra el Autor del Cuento de Cuentos. Por Don Juan Alonso Laureles, Cauallero de Habito, y peon de costumbres, Aragones liso, y Castellano rebuelto* (1629): Barcelona: Esteuan Liberós.

*Viaje de Turquía* (1986). Edición de Fernando García Salinero. 3<sup>e</sup> édition. Madrid : Cátedra.



## ESTUDOS DE RECEPÇÃO



# A CONTRIBUIÇÃO FRANCESA NA CULTURA EUROPEIA

Ana Isabel Moniz

Universidade da Madeira

“Nós estamos encarregados da  
herança do mundo, mas ela  
tomará a forma que lhe dermos.”  
- André Malraux -

Pensar a França a partir do alcance da sua projecção no resto da Europa e do mundo, poderá ter pertinência num congresso *Luso-Espanhol de Estudos Francófonos*, aberto por natureza a uma abordagem comparatista. É esta visão plural e relacional que permite verificar o papel da República Francesa, e das suas representações além fronteiras, e a forma como se impõe, nos nossos dias, como uma das potências mundiais.

Se as figurações da França no mundo parecem suscitar múltiplas vias de abordagem, a nossa centrar-se-á, contudo, no percurso traçado pela Arte Francesa na Cultura Europeia.

E é acerca da imagem da Cultura Francesa no mundo que, aquando da primeira aula de “Diálogos Interculturais: Representações Francesas na Cultura Europeia”, uma disciplina de terceiro ano do Curso de Ciências da Cultura (1º ciclo), da Universidade da Madeira, as respostas dadas pelos alunos nos levam a reflectir sobre o lugar que a «Velha Nação» ocupa no imaginário dos cidadãos. Questionados acerca do que representa, para eles, estudantes universitários, a França, a maioria das respostas concentrou-se em torno da ideia de:

- Vanguarda, Tradição, *Glamour*, Romance;
- Cidade das artes, da História e das grandes revoluções;
- Referência e influência cultural a nível mundial;
- País onde o ideal de cultura e o refinamento da arte de viver presidem ao dia-a-dia;
- Ponto de encontro de diferentes raças e de diferentes credos;
- Pátria de escritores de referência, tais como Molière, Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Baudelaire, Víctor Hugo, Paul Éluard, Aragon, Balzac, Flaubert, Proust, Stendhal, Sartre, Camus;
- País da modernidade científica e tecnológica e também das artes, da moda, do luxo;
- Um dos grandes centros de cultura europeia digno de gerar novas correntes artísticas e de novas formas de pensar no mundo.

Opiniões e formas de pensar dos nossos estudantes que nos levam a reflectir sobre

a projecção da França no mundo, e em particular, sobre a sua influência cultural. E para isso, certamente, terá contribuído a História do país e da sua herança até aos dias de hoje, uma perspectiva que vai ao encontro de Max Gallo, quando afirma que “não se pode edificar o futuro de uma nação sem assumir toda a sua história”:

Elle s’est élaborée touche après touche, au long des millénaires, comme ces paysages que l’homme «humanise» terroir après terroir, village après village, labour après labour, modelant l’espace en une sorte de vaste jardin organisé «à la française». Et c’est ainsi, d’évènement en évènement, de périodes sombres en moments éclatants, que s’est constituée l’âme de la France (Gallo, 2007: 20).

E esta «alma ou espírito da França» edificou-se sobre a riqueza da pluralidade cultural com que se foi deparando, e aceitando, ao longo da construção do seu território. Concentrada, em particular, na capital, a cidade de Paris viria afirmar-se como mito da cultura do séc. XIX, mantendo a aura de cidade-luz, traduzida pela renovação cultural e, assim, de um novo conceito de progresso humano.

Diferente das cidades como eram até então conhecidas, a cidade da Modernidade, denominada por Eduardo Lourenço de “realidade moderna por excelência”, apresenta-se como palco de inovação e de confronto, “não uma cidade qualquer mas a metrópole”, parafraseando ainda, o mesmo autor (Lourenço, 1987: 183).

A capital do país e da Modernidade apresentava-se, dessa forma, como uma miragem para os artistas, jovens espíritos sedentos de novidades, vindos de toda a parte, para aí se fixarem. Paris viria, assim, a afirmar-se como a cidade com maior pujança cultural do Ocidente, mantendo esse estatuto até, pelo menos, à Segunda Guerra Mundial<sup>1</sup>. E é graças à sua afirmação na Europa e no mundo que esse magnetismo irá atrair escritores e artistas. E Portugal não foi excepção, em particular, quando, no início do século XX, se dá a conhecer a primeira geração modernista. Para além de Fernando Pessoa, destacaram-se outras grandes figuras, nomeadamente, Amadeo de Souza-Cardoso e Mário de Sá-Carneiro, que viveram em Paris.

Essa influência também não passará despercebida a Almada Negreiros, escritor, artista e pintor, quando, numa carta que escreve, dizia: “Nós somos de Paris!”, numa clara identificação com a cidade e a vontade de nela se reconhecer. Acresce ainda o desejo expresso de querer pertencer-lhe, de nela entranhar-se, talvez por nela encontrar os seus ideais de vida, representados pelo espírito que a Cidade-luz possuía e simbolizava, cidade fervilhante de novidade, de confronto, de brilho e de ousadia.

Essa mesma influência francesa, assim como a alusão aos hábitos e costumes da vida parisiense de então, poderá ser encontrada na obra de Eça de Queirós, traduzida

---

1. Após o interregno da Segunda Grande Guerra, Paris volta a expandir-se, em outras direcções, de forma estratégica, na Europa unificada dos nossos dias.

pela abundância de referências a Balzac, Flaubert e Zola, tanto na sua obra como na sua correspondência. Esta sensibilidade particular à presença da França alcança ainda uma maior projecção ao ser declarada pelo próprio Eça, em 1877, na resposta que dá a Silva Pinto:

Ele [Balzac] é, com Dickens, certamente o maior criador na arte moderna: mas é necessário não ser ingrato com a influência que tem no Realismo, Gustave Flaubert. (...) Eu procuro filiar-me nestes dois grandes artistas: Balzac e Flaubert.

Uma confiança que será reiterada, mais tarde, numa carta a Oliveira Martins:

A nossa arte e a nossa literatura vêm-nos feitas de França, pelo paquete [...]. Os meus romances, no fundo, são franceses, como eu sou, em quase tudo, um francês, excepto num certo fundo sincero de tristeza lírica que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo fadinho e no justo amor do bacalhau de cebolada (Queirós, 1884)<sup>2</sup>

Também Mário de Sá-Carneiro pretende alcançar a cidade da “grande vida”, onde ele chegaria “vagabundo da [sua] mocidade [...] sedento de Europa” (Sá-Carneiro, 1989: 63). Através do poeta Ricardo Loureiro, a sua personagem de *A Confissão de Lúcio*, virá a exprimir a sua admiração exacerbada por Paris, segundo as suas palavras, “a grande capital” (Sá-Carneiro, 1989: 63):

Paris! Paris! – Exclamava o poeta – Porque o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que existo na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único ópio louro para a minha dor – Paris!

Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas! [...]

De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores ... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico. (Sá-Carneiro, 1989: 83)

A ânsia de Paris, manifestada por grandes nomes da Literatura Portuguesa, poderá, assim, revelar a procura de uma identidade europeia (cf. Vieira, 2001: 13), orientada para a cidade que, na época, representava a possibilidade de concretização de sonhos, de ideais, e do refinamento da arte de viver.

Dando continuidade ao magnetismo que conseguira granjear ao longo da sua História, Paris viria a assumir, através do papel desempenhado pelos Salões de arte franceses, o comando das vanguardas do início do séc. XX. A “grande capital”, como a designara Mário de Sá-Carneiro, impor-se-á como lugar de encontro de todas as artes, e onde se respira novidade e mudança ao sabor do avanço da industrialização. Após a recessão provocada pela revolução de 1848, Paris refloresce, começando a dar sinais

---

2. Carta de Eça de Queirós a Oliveira Martins, datada de 10 de Maio de 1884.

de prosperidade e de esplendor na época.

Contudo, um longo e, por vezes, doloroso percurso teria de ser percorrido para que a França se impusesse como ponto de encontro da Europa, lugar por excelência da *avant-garde* ocidental.

Será importante considerarmos 1863 o ano em que se dará o primeiro escândalo envolvendo a arte da vanguarda. Tendo a tradição francesa uma grande influência no mundo da arte, o sucesso de qualquer artista parecia depender da sua aceitação pelo Salão Oficial de Paris. Além deste facto, tornava-se imprescindível frequentar as aulas na Academia de Belas Artes, o órgão oficial que organizava o Salão.

E é em 1863 que, aquando da Exposição Bienal, o Salão Oficial viria a rejeitar vários trabalhos. A controvérsia, uma das mais relevantes registadas na história das artes modernas, e interpretada pelos artistas como discriminatória, levou a uma reacção exaltada por parte destes, a ponto de Napoleão III ter ordenado a criação daquele que ficaria conhecido como o «Salão dos Recusados». Situado muito próximo do Salão Oficial, os artistas puderam expor os trabalhos «rejeitados», como forma de protesto em relação a uma visão que consideravam obsoleta e demasiado académica.

Amplamente comentada pelos críticos de arte de então, a realização paralela dessa mostra artística acabaria por constituir um ponto de viragem nas exposições de arte, ao sobrepor-se ao crivo da Academia. Afinal, o «Salão dos Recusados» funcionou à margem do salão Oficial, não deixando de chamar a atenção do público para a sua produção artística e para a exposição de telas outrora por ele recusadas.

E desse grupo faziam parte aqueles que mais tarde seriam considerados grandes vultos da arte francesa e europeia do séc. XIX: Édouard Manet, Paul Cézanne, Camille Pissaro, Armand Guillaumin, entre outros.

Nesta controvérsia, e aquando da sua exibição no Salão dos Recusados, em 1863, o quadro *Le Déjeuner sur l'herbe*, de Manet, foi, do ponto de vista dos padrões morais, o mais duramente criticado, tendo provocado escândalo junto da sociedade mais conservadora.

Nesse grande óleo sobre tela, pode ver-se Victorine Meurent, a modelo favorita de Manet, sentada na erva, nua, com uma natureza-morta - um cesto de frutas - ao lado do vestido e chapéu jogados no chão, numa posição considerada sensual e provocatória, diante de dois homens vestidos. Contrastando com a elegância de ambos, sobressai a nudez da modelo. Por sua vez, esta fita o espectador. Segurando o rosto com a mão direita, a mulher esboça um sorriso, mostrando segurança e sensualidade, e dessa forma, impondo um desafio ao convencional. A mensagem da tela parece impor-se como um alerta na sociedade conservadora de Paris que, apesar de boémia, se mantinha, não sem uma ponta de hipocrisia, avessa a qualquer ousadia e a qualquer mudança. Actualmente, o quadro encontra-se exposto no Museu de Orsay, em Paris.

Além deste, Édouard Manet, o *enfant-terrible* do mundo da arte, como ficaria conhecido a partir de então, expôs um outro quadro, *Olympia*, considerado ainda mais ousado que o anterior, e onde se pode observar novamente uma mulher nua, deitada num divã, fitando o espectador com a mesma expressão de segurança e de provocação.

Num contexto histórico e cultural dominado pelo pudor e decência de costumes, as duas telas de Manet viriam a provocar a ira dos mais conservadores e defensores da moral, contra o mundanismo e a transgressão expressos nos quadros do pintor.

Ao «Salão dos Recusados» de 1863 ficaria, dessa forma, associada a arte da vanguarda e do escândalo, mas também a sutil chamada de atenção da opinião pública para um novo conceito de arte, inovador e emergente.

Essa mesma vontade de confrontar as convenções e de chocar a moral burguesa (*épater les bourgeois*, como se dizia na época), como desafio ao convencional - moral ou estético -, orientou ainda o «Salão dos Impressionistas», em 1874, e, dez anos mais tarde, o «Salão dos Independentes», adotando essas mesmas componentes ideológicas e propagandísticas como parte integrante da arte moderna.

Após o impacto do «Salão dos Recusados», o Salão Oficial acolheu, em 1865, obras de alguns (Pré-)Impressionistas, tais como Degas, Manet, Pissaro, Renoir, Berthe, Monet, entre outros. Para isso terá, certamente, contribuído o grupo de Impressionistas que, apesar de hostilizados, censurados e perseguidos, viria a conseguir mudar para sempre o rumo da arte. Nos nossos dias, as suas obras não só são consideradas de grande valor e de grande qualidade como são também das mais apreciadas da história da arte.

Derivado do quadro de Monet intitulado *Impression*, o Impressionismo (que se refere ao trabalho de artistas que participaram em algumas exposições em Paris entre 1874 e 1886), propunha-se demonstrar a impressão causada pelos sentidos, a partir da experiência visual, por natureza, rápida e transitória, logo, fragmentária.

“O domínio do momentâneo sobre o permanente e o contínuo, o sentimento de que cada fenómeno é uma constelação transitória e irrepetível” afirmam-se como as linhas que norteiam o Impressionismo. “A intenção do movimento artístico seria o de mostrar que a realidade afinal não é um ser, mas um devir, não é um estado, mas um processo (Hauser, 1989: 210).

Nesta perspectiva, abandonando a luz artificial do atelier, os Impressionistas optavam por pintar ao ar livre, para melhor captarem as diversas condições de luz aliadas às suas próprias sensações diante da paisagem. E foi à procura desses instantâneos da natureza que muitos artistas deixaram a grande cidade.

Centro de prestígio, a capital, os seus Salões e os seus Cafés permitiram a consagração de novos artistas ao mesmo tempo que se afirmaram como símbolo da modernidade da cidade, constituindo centros de partilha de novas ideias, de novas formas de expressão, de novos modelos que viriam moldar e ditar as novas tendências

da arte de outras capitais.

É, pois, do diálogo de sensibilidades e de escolas distintas, feito essencialmente nos Salões e nos Cafés, que se viria alicerçar a arte contemporânea na Europa. No início do século XX, a abertura de Salões de Arte, talvez, como parte de uma herança que teve o seu início nos Salões do século XIX, irá tornar-se moda em toda a Europa, o que poderá explicar a criação de Bienais com o objectivo de promover o encontro de galeristas do mundo inteiro. A «Bienal de Veneza», a «Documenta de Kassel», na Alemanha, a «Arco», em Espanha, assim como a «Fiac», em Paris, são apenas alguns exemplos representativos da modernidade e de esta outra forma de dar a ver e, assim também, de olhar o mundo.

## Referências bibliográficas

GALLO, Max (2007). *L'âme de la France – Une histoire de la Nation des origines à nos jours*. Paris : Fayard.

HAUSER, Arnold (1989). *História Social da Arte e da Cultura – Naturalismo e Impressionismo*. Lisboa : Estante Editora, vol. 5.

LOURENÇO, Eduardo (1987). *Tempo e Poesia*. Lisboa : Relógio d'Água.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1989). *A Confissão de Lúcio*. Lisboa : Publicações Europa-América.

VIEIRA, Inês Espada (2001). "O mito de Paris nos Poetas do Primeiro Modernismo", Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 18 pp.

<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumel/O%20MITO%20DE%20PARIS.pdf> (última consulta: 20 de Maio de 2009).



# AS IDEIAS DE FRANÇA E DE ESPANHA EM PORTUGAL. Das influências históricas à actual construção da casa comum europeia

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho

CELL- DLCA/FCHS

Universidade do Algarve

O título desta comunicação contém uma ambiguidade propositada que, decerto, não passa despercebida: por um lado, refere-se às ideias que se deslocam de um espaço geográfico para outro, e, por outro, refere-se às imagens estereotipadas de países europeus. Confesso que este duplo sentido me atraiu. Vamos ao primeiro sentido e, depois, passemos ao segundo.

É inegável que a presença espanhola é, nos últimos anos sobretudo, muito maior em Portugal, nos planos da economia e linguístico-cultural, competindo com a francesa e chegando mesmo a ultrapassá-la (para tal também terá contribuído o facto de há já algum tempo a França ter deixado de considerar Portugal uma prioridade linguístico-cultural<sup>1</sup>, com os olhos postos em África e, sobretudo, nos países do Leste europeu). Mas isso nada tem de extraordinário se se considerar a história da flutuação das influências que quer a Espanha, quer a França tiveram entre nós.

De facto, desde o período medieval que a influência francesa se fez sentir, por exemplo na lírica trovadoresca (*cantigas de amor* e *cantigas de escárnio e maldizer*)<sup>2</sup> e na tradição das novelas de cavalaria (narrativa épica)<sup>3</sup>. Por outro lado, a matriz linguística galaico-portuguesa era a expressão poética eleita de todos os poetas hispânicos, fossem eles portugueses, galegos, leoneses, castelhanos, andaluzes ou mesmo catalães, como nos recorda Carolina Michaëlis de Vasconcelos, nas suas *Lições de Filologia Portuguesa*, obra publicada no longínquo ano de 1946.

No século XVI, o castelhano está bem presente no teatro vicentino<sup>4</sup> (doze dos seus *autos* são inteiramente em castelhano e dezanove são bilingues) e na lírica palaciana. O *Cancioneiro Geral*<sup>5</sup> de Garcia de Resende, que é um cancionero representativo da fase transitória da época medieval para a renascentista (entre 1450 e 1516, data da

---

1. Longe vão os tempos do apoio à formação de professores de francês, levado a cabo pelo *Bureau d' Action Linguistique*, por todo o nosso país.

2. Cf. a conhecida antologia organizada por Elsa Gonçalves (1983).

3. Cf. as antologias organizadas por Maria Ema Tarracha Ferreira (s/d) e João David Pinto-Correia (1984).

4. Cf. a edição das obras vicentinas realizada por Maria Leonor Carvalhão Buescu (1983).

5. Cf. a sua edição por Aida Fernanda Dias (1990).

1ª edição), reúne um número elevado de poetas portugueses e de alguns castelhanos e ainda mais elevado de composições poéticas escritas em português e também em castelhano mesmo por autores portugueses, numa demonstração clara do bilinguismo epocal. E se isso incomodará alguns espíritos puristas e elitistas como é o caso do maior tragediógrafo português – António Ferreira<sup>6</sup> – que condenará, veementemente, tal bilinguismo e biculturalismo (embora se venha a render à moda italianizante), não incomodou, por exemplo, o maior poeta lusitano de todos os tempos (perdoem-me os pessoanos ou outros ainda...): refiro-me, claro, a Luís Vaz de Camões<sup>7</sup>.

Mas, como é sabido, o nosso século XVII ainda haveria de dar testemunho pujante da forte adesão às ideias estético-literárias italianas e espanholas patente nos nossos barrocos (Cancioneiros *Fénix Renascida* e *Postilhão de Apolo*<sup>8</sup>; prosa barroca). Relembro a influência de Emmanuel Tesauro<sup>9</sup> ou de Baltasar Gracián<sup>10</sup> sobre os nossos barrocos e, muito concretamente, sobre o nosso teorizador tardio Francisco Leitão Ferreira<sup>11</sup>. Nunca será demais referir que o século XVII é também o século do domínio filipino ou da monarquia dual, perdida que foi a independência em 1580 e apenas restaurada em 1640. Período traumatizante? Talvez. Para a nossa consciência nacional ou orgulho patriótico? Seja como for, é um período controverso. Será útil recordar, *en passant*, uma obra como a *Fastigímia*<sup>12</sup> (escrita entre 1607/1609 e 1620) de Tomé Pinheiro da Veiga para nos apercebermos das proximidades e distâncias, das identidades e diferenças entre lusos e castelhanos. Seria tentador dizer que esta narrativa constitui o elogio de Espanha e o vitupério de Portugal, mas, de facto, ela acabará por ser, antes, uma obra de compromissos difíceis, de equilibrismo de afectos entre o lado de “lá” e o lado de “cá” da fronteira. E, a propósito de compromissos difíceis, lembre-se ainda a figura de um D. Francisco Manuel de Melo, adepto do bilinguismo e biculturalismo luso-castelhanos, cujas posições haveria de pagar caro (do lado de “cá” e do lado de “lá”). Numa perspectiva muito diferente teremos de colocar um Francisco Rodrigues Lobo, defensor acérrimo das *excelências* da língua portuguesa, bem como dos bons velhos tempos da Corte sediada em Portugal.

---

6. Cf. António Ferreira *Poemas Lusitanos*, 1598 (onde se inclui a tragédia *Castro*, embora exista uma versão, quiçá a original, de 1587 (British Library).

7. Cf. *Os Lusíadas* (1572). Se a compararmos com a epopeia de Pierre de Ronsard, *La Franciade* (1572), decerto concordaremos com o facto de o projecto épico da renascença francesa ser aqui muito menos conseguido.

8. Cf. a antologia organizada por Maria Lucília Gonçalves Pires (1985).

9. Tesauro, *Il Cannochiale Aristotelico*, 1655.

10. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 1642-48.

11. Francisco L. Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, 1718-21.

12. Veiga (1988).

Só no século XVIII veremos um regresso, desta vez muito mais evidente, da presença francesa entre nós. Na primeira metade do século (embora não só) com os ideais neoclássicos (poetas árcades; arquitectura pombalina; etc.) e, na segunda metade, com o aflorar, entre nós, de uma sensibilidade romântica (que, por conveniência, designamos pré-romântica), trazida pelos ventos que sopram pela Europa, os quais tiveram origem germânica e inglesa, embora adaptados, neste nosso cadinho, através do filtro literário e também revolucionário francês. Manuel Maria I' Hedoux de Barbosa du Bocage<sup>13</sup> é bem emblemático destas mudanças. E, mais uma vez, veremos que tal influência criará os seus anticorpos: Luís António Verney<sup>14</sup>, por exemplo.

Todavia, a influência espanhola recuará, progressivamente, a partir dos finais do século XVII, tendo sido substituída pelas influências francesa (primeiro) e inglesa (depois) ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX. Chegados ao século XX, não posso deixar de me socorrer da minha própria experiência, herdeiro que sou de uma formação e tradição românticas e, mais especificamente, francesa. De facto, o século XX mostra-nos uma marcante influência francesa, pelo menos até aos anos 60-70, ainda que em disputa com a inglesa, é certo: das vanguardas modernistas do início do século, passando pelos surrealistas, até ao *Nouveau Roman*; de Paul Valéry e Proust até Gide ou dos existencialistas até Ionesco e Beckett; mas também poderíamos dizer ainda: do formalismo-estruturalismo francês e da *Nouvelle Critique* ao desconstrucionismo derridiano e ao pós-modernismo. Mas, a partir dos anos 70, o panorama, como é sabido, muda de figura: o predomínio anglo-saxónico torna-se cada vez mais evidente e, nos finais do século, hegemónico. Talvez, inicialmente, não tão evidente para uma certa mitologia francesa, que parece ter tendência para negar as evidências, como já no século XVI ficou patente quando certa literatura e cosmografia insistiam na ideia megalómana de um inexistente Brasil francês (relembremos André Thévet<sup>15</sup> ou Jean de Léry<sup>16</sup>); contudo, pouco a pouco e irremediavelmente, a realidade será reconhecida.

Uma simples experiência de *zapping* na televisão por cabo pode ser instrutiva ou deixar perplexo o mais distraído de *nós outros* portugueses. Alinho alguns exemplos. Há um canal francês chamado *France 24* que só emite em língua inglesa; o canal francês de música *MCM* dá-nos a ver e a ouvir o complexo mosaico étnico que é hoje a França (mistura criativa de sonoridades, línguas e culturas de origem árabe, muçulmana, negra e também autóctone) em contraposição com o discurso de poder

---

13. Bocage, *Rimas*, 1791.

14. Verney, *Verdadeiro Método de Estudar*, 1746.

15. Thévet, *Les Singularités de la France Antarctique*, 1557.

16. Léry, *Histoire d'un Voyage fait en la Terre du Brésil*, 1578.

sarkozyano da defesa de uma Europa em que não cabe a Turquia. Uma espécie de *L'Europe c'est moi*, sendo que o Outro é Outro até um certo limite desviante do Mesmo. Debate importante este, o de saber o que é e *será* a Europa. Será por acaso que mal tinha chegado a ser eleito Papa Bento XVI, o Cardeal Ratzinger tivesse desencadeado uma tempestade com o seu discurso académico sobre a religião muçulmana? Ou que num discurso *para dentro* tenha vindo a insistir nesta questão da *identidade europeia esquecida*? Regressemos ao que dizíamos: o próprio Nicolas Sarkozy é algo de novo no contexto político francês<sup>17</sup>, fechando-se uma era política e abrindo-se outra em grande medida cheia de incógnitas, embora explicitamente comprometida com os E.U.A., no que é secundado pelo filósofo francês da moda, Bernard-Henri Lévy, que se apresenta como o intelectual descomplexado em relação ao estafado chavão dos E.U.A. como Império do Mal. Resta saber se a aproximação à administração Bush será favorável ao Presidente francês num futuro próximo, agora que se adivinha a mudança política nos E.U.A.. Um seu ministro criou até, recentemente, um incidente, logo contestado mas desvalorizado pelas instâncias políticas europeias, ao afirmar que a França tinha que se preparar para uma eventual *guerra* com o Irão. A palavra *guerra* caiu como uma bomba. Sabemos, por outro lado, que uma das prioridades de Sarkozy é a de vir a liderar uma espécie de *frente dos países mediterrânicos*. Resta também saber se, neste momento, a própria Espanha não estaria em melhores condições para o fazer. Enfim, é Sarkozy a disparar em várias frentes... (tentativa de sobrevivência do directório europeu com a Alemanha; relacionamento com o recém-eleito Gordon Brown – outra incógnita! – e com o amigo americano em casa de quem passa férias e onde se deixa fotografar com indumentária de *cowboy*; e tudo isto sempre entre exercícios de *jogging*).

Mas retomando a experiência de *zapping*, também é interessante verificar o vigor da língua, cultura e economia espanholas ou de expressão espanhola, através da música: basta atentar nos novos ídolos dos jovens de hoje – Jennifer Lopez; Shakira, Enrique Iglésias, etc. Claro que também há o caso da luso-canadiana Nelly Furtado, mas cantar em espanhol ou criar sonoridades hispânicas ou da América Latina de expressão espanhola, com tal êxito comercial à escala global e não apenas norte-americana, mostra-nos como as línguas e culturas de expressão espanhola souberam insinuar-se e impor-se no seio do mundo de língua de expressão inglesa (aliando estratégias culturais e estratégias da economia de mercado).

E mais ou menos o mesmo se poderia dizer da pujança das literaturas espanhola (desde Unamuno ou Garcia Lorca até Torrente Ballester, por exemplo) e de expressão espanhola (Jorge Luís Borges, Gabriel Garcia Marquez, Vargas Llosa, Júlio Cortázar, etc.)!

---

17. Cf. Yasmina Reza (2007): *L' Aube le soir ou la nuit* é uma narrativa trágico-cômica acerca da relação Homem-Poder, a propósito de Nicolas Sarkozy.

O próprio Nobel lusitano, José Saramago; não deixou de beneficiar da sua inserção no contexto espanhol (e de amplificar o seu público leitor a outros contextos geográficos).

Que me perdoem os franceses, mas creio que, em todas estas frentes, perderam um pouco o pé! Não sou um especialista da literatura francesa da actualidade, mas, sem querer ser injusto, creio que uma parte significativa do que de melhor tem a literatura francesa de hoje é, precisamente, a que resulta da multiculturalidade constitutiva da França actual (apesar de alguns franceses que a não querem reconhecer e se espantam com a violência das revoltas cidadinas a que temos assistido; os mesmos, afinal, que olhavam de soslaio para a sua selecção nacional de futebol “pouco francesa” e quase nada branca, que viria, no entanto, a ser a selecção campeã europeia e mundial).

Nuno Júdice<sup>18</sup>, no caso dos escritores luso-descendentes aponta dois nomes a reter: Brigitte Paulino-Neto<sup>19</sup> e Carlos Batista<sup>20</sup>. As suas escritas manifestam a duplicidade do *estar dentro e fora* das duas culturas (a de origem e a de integração) e revelam ora um olhar descomplexado sobre Portugal como lugar moderno e culto europeu (embora com traços mediterrânicos), ora um olhar mais tradicional acerca do drama geracional da emigração portuguesa em França. Mas em nenhum deles se nota o que é evidente nos escritores franceses que sobre o moderno Portugal têm escrito (como Olivier Rolin<sup>21</sup> ou Jean-Claude Pinson<sup>22</sup>), ou seja, a visão *literaturizada* e exótica do escritor-viajante, cuja empatia não dilui o culto distanciamento do estrangeiro.

Regressando à minha subjectiva abordagem (assumo-o plenamente), e para terminar: não parece oferecer grandes dúvidas que a capacidade de influência da França (e da família francófona) dos dias de hoje, em termos linguístico-culturais (e literários), bem como em termos económicos, é actualmente uma pálida imagem daquilo que foi no passado, não só no nosso país como no mundo da globalização em que vivemos. Em contrapartida, a vitalidade expansionista da economia, sociedade e cultura espanholas, bem como das variantes da sua língua, cultura e literatura, não escapará, certamente, à atenção de qualquer um de nós. Mas se a Espanha é, realmente, uma potência em quase todos os sentidos, *a França é a França*, e tal tautologia serve apenas para recordar que não existe ou existirá União Europeia sem uma França influente, sem que isso signifique, obviamente, uma França arrogante e chauvinista.

E Portugal? Será possível construirmos um futuro europeu e extra-europeu sem

---

18. Cf. Júdice (2006: pp.43-51).

19. Cf. o romance intitulado *Jaime Baltasar Barbosa*. Apud Júdice, *op. cit. supra*.

20. Cf. o romance intitulado *Poulailier*. Apud Júdice, *op. cit. supra*.

21. Cf. *Bar des flots noirs*; Cf. *Suite à l' hotel Crystal*. Apud Júdice, *op. cit. supra*.

22. Cf. *Fado (avec flocons et fantômes)*. Apud Júdice, *op. cit. supra*.

perdermos de vista o nosso passado histórico (linguístico-cultural, literário, etc.)? A França e a Espanha sempre souberam preservar os seus respectivos passados: veja-se, por exemplo, a constante e cuidada reedição dos seus autores clássicos. E nós? Para além de querermos (e bem!) exportar bens materiais de consumo (preferencialmente tecnologia avançada), será que quereremos exportar, a sério, bens culturais, artísticos e literários (neste último caso, indo para além de Pessoa, Lobo Antunes ou Saramago)<sup>23</sup>? É que separar a Cultura da Economia não dá bons resultados, como é sabido (com todo o respeito e compreensão genuína por todos aqueles agentes culturais que não querem pactuar com as regras odiosas deste mundo mercantilizado!).

## Referências bibliográficas

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (introdução e normalização do texto de...) (1983). *Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente (1562)*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

DIAS, Aida Fernanda (fixação do texto e estudo por...) (1990). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha (selecção, introd. e notas por...) (s/d). *Poesia e Prosa Medievais*. s/l: Editora Ulisseia.

GONÇALVES, Elsa (apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise de...) (1983). *A Lírica Galego-Portuguesa*. Lisboa : Editorial Comunicação.

JÚDICE, Nuno (2006). "O Outro que é o Mesmo". In: Otília Pires Martins (coord.). *Portugal e o Outro: Imagens, Mitos e Estereótipos*. Aveiro : Centro de Línguas e Culturas – Universidade de Aveiro, pp. 43-51.

PINTO-CORREIA, João David (apresentação crítica, org., notas e sugestões para análise de...) (1984). *Romanceiro Tradicional Português*. Lisboa : Editorial Comunicação.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves (apresentação crítica, selecç., notas e sugestões para análise de...) (1985). *Poetas do Período Barroco*. Lisboa : Editorial Comunicação.

REZA, Yasmina (2007). *L' Aube le soir ou la nuit*. Paris : Éditions Flammarion/Albin Michel.

TABUCCHI, António (1991). *Requiem*. Lisboa : Dom Quixote.

VEIGA, Tomé Pinheiro da (1988). *Fastigimia* (prefácio de Maria de Lurdes Belchior). Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

---

23. As literaturas portuguesa e de expressão portuguesa estão, actualmente, a ganhar leitores na pátria de Antonio Tabucchi, escritor e professor italiano, tradutor de Fernando Pessoa, e autor de um romance escrito directamente em língua portuguesa, intitulado *Requiem* (Tabucchi, 1991).

# TRADUCTION ET RECEPTION DE L'OEUVRE DE COLETTE EN ESPAGNE

Alfonso Saura

Universidad de Murcia

1. L'oeuvre de Colette a été traduite en Espagne très tôt et en parallèle à ses succès parisiens. La version espagnole de *Claudine à l'école* (1900) a été publiée à Madrid en 1903. Elle était attribuée évidemment à Willy dont on traduit aussi le prologue où il expliquait la réception du manuscrit et sa décision de le publier. Le traducteur, mieux encore, l'auteur de la « version castellana » était Luis Ruiz Contreras. Le succès fut immédiat. *Claudina en la escuela* a été suivi au long de cette même année de *Claudina en Paris*, *Claudina en su casa*, et de *Claudina desaparece*. Ainsi les 4 « claudines » publiées à Paris, en 1900, 1901, 1902 et 1903 ont été traduites en espagnol la même année, en 1903, et ont connu un succès de ventes, doublé d'un profit économique. Plus tard on saura à Madrid, comme à Paris de l'écriture de Colette, d'abord en collaboration, plus tard comme auteur exclusif. Nous avons des échos. On parlera de la collaboration féminine<sup>1</sup> nécessaire à un écrivain qui veut sonder la psychologie des femmes, on se servira de Colette pour faire des comparaisons<sup>2</sup>, et, face au réalisme de Zola et de l'espagnol Blasco Ibañez, qui était bien son équivalent, on parlera de "de Rachilde y de Colette" (Cansinos : I, 406).

1.1. Le personnage de Claudine s'introduit dans le monde culturel espagnol comme représentant « la femme rêveuse, sentimentale et en même temps sensuelle, qui parfume ses lettres à l'essence de violettes et écrit sur un papier-satin avec des lettres bleues aux traits déliés et personnels, quelque peu masculins » (Cansinos-Assens : I, 304)<sup>3</sup>, une femme hardie, audacieuse et raffinée par opposition à la vulgarité régnante. Nous avons de témoignages de son impact. On parlera d'une maîtresse d'esthètes<sup>4</sup> comme celle de Willy (Cansinos-Assens : I, 304). Profitant du succès des « claudines », en 1907 la version

---

1. Colombine (Carmen de Burgos) dit à Felipe Trigo: "A usted le haría falta la colaboración de una mujer..., como hizo Willy en sus *Claudinas*.... Usted necesita una Colette" (Cansinos: I, 380).

2. "Una suerte de Colette, la Colette de las *Claudinas*" (I, 258); "Yo no soy una *Colette*" (I, 380).

3. "Esta es la Claudina de Willy, la mujer soñadora..., sentimental y al mismo tiempo sensual, que perfuma sus cartas con esencia de violeta y escribe en un papel satinado, con una letra azul, de rasgos sueltos y personales, algo masculinos" (Cansinos: I, 304).

4. "Una querida de estetas como la de Willy" (Cansinos: I, 415).

espagnole de *La rétraite sentimentale* (déjà sous le nom de Colette Willy, mais écrivain indépendant) qui vient de paraître s'intitulera *Claudina sola*. En même temps, les récits de Colette sur les journaux commencent à être lus et traduits comme une partie de cette rénovation esthétique et littéraire du début du XXe siècle (Saura, 1996).

**2.** Le traducteur de la série des « claudines » était Luis Ruiz Contreras (1863-1953). « Homme de lettres » dans le sens le plus traditionnel et large du terme, il avait cultivé la poésie, le théâtre, les mémoires, la critique littéraire, la polémique et, bien sûr, le journalisme. Ouvert aux courants rénovateurs de la littérature, il participait de ces revues littéraires –le plus souvent éphémères- qualifiées en Espagne de « Modernistes ». Parmi d'autres il fut en 1899 l'éditeur de *Revista Nueva* où collabora Rubén Darío, le grand poète hispano-américain, avec qui il se lia d'amitié. Ruiz Contreras n'était pas un grand écrivain, mais, il était, certes, un grand animateur culturel du Madrid de la fin de siècle.

**2.1.** Pour la maison Garnier, de Paris, il avait traduit « Novelas infantiles » qui faisaient partie d'une « bibliothèque sélecte pour la jeunesse », destiné sans doute au large marché latino-américain. En Espagne, il fut le traducteur des nouveautés venues de Paris, quelquefois un peu scandaleuses pour ce Madrid, arriéré, timoré et provincial. Ruiz Contreras traduisait Anatole France<sup>5</sup>, dont il devint le traducteur attitré (par antonomase), Zola<sup>6</sup>, les Goncourt<sup>7</sup>, Champfleury<sup>8</sup>, Baudelaire<sup>9</sup>,... La traduction, avec le journalisme, semble avoir été son activité la plus durable et son moyen de vivre jusqu'à sa vieillesse. Quelques unes de ses traductions sont encore sur le marché.

**3.** Ruiz Contreras a fait une traduction parallèle, intégrale et, en quelque sorte fidèle ; pourtant il n'a pas hésité à altérer l'ordre, à couper des phrases, à supprimer des mots et d'autres solutions plus ou moins expéditives quand il a rencontré des difficultés. Examinons trois morceaux à caractère narratif :

a) J'ai vécu dans ces bois dix années de vagabondages éperdus, de conquêtes et de découvertes; le jour où il me faudra les quitter j'aurai un gros chagrin (F10)<sup>10</sup>.

---

5. *La Révolte des anges, Le petit Pierre, Le crime de Silvestre Bonnard, Les désirs de Jean Servien, L'île des pingouins, Le jardin d'Épicure, Les Dieux ont soif...* Plus tard, ils ont été repris dans des recueils, « oeuvres complètes », etc.

6. "Teresa Raquin, drama pasional...refundido y puesto en castellano por Luis Ruiz y Contreras".

7. *Carlos Demailly*.

8. *Les souffrances du professeur Delteil* devient *Desdichas de un profesor*.

9. *La Fanfarlo*

10. Les chiffres entre parenthèses précédés des lettres F et E renvoient aux textes et aux pages des éditions de référence



He vagado estos bosques diez años; diez años de correrías, de aventuras y descubrimientos; me dolerá mucho abandonarlos” (E4)

b) Toc ! Toc ! aux vitres. A travers les plumes tournoyantes de la neige, on aperçoit Dutertre qui frappe, tout enveloppé et coiffé de fourrures, beau garçon là-dedans, avec ses yeux luisants et ses dents qu'on voit toujours. [...] Mademoiselle Sergent a bondi si brusquement qu'elle a renversé sa chaise et son tabouret pour courir ouvrir la porte; devant tant d'affolement je me roule, et Anaïs profite de cet émoi pour me pincer, pour me faire des grimaces démoniaques en croquant du fusain et la gomme à effacer. (F20)

iToc ! itoc ! En los cristales; a través de la cortina que forman los copos lentos aparece Dutertre, llamando, muy envuelto en su abrigo de pieles; no, no tiene mala figura; sus ojos brillan y siempre muestra sus blancos dientes. [...] La señora se ha levantado tan bruscamente que vuelca su taburete y tira su silla; corre a la puerta y abre: su apresuramiento me choca. Inés me pellizca y hace gestos endemoniados mientras masca la punta de un lápiz y la goma de borrar. (E22-23).

c) Le train soufflé, siffle; nous empoignons nos valises, et nous nous engouffrons dans un wagon de seconde, surchauffé, suffoquant ; heureusement le voyage ne dure que trois heures ! Je me suis installée dans un coin pour respirer un peu, et tout le long du chemin nous ne causons guère, amusées de regarder filer les paysages. (F99)

- El tren resopla y silva [sic]; cogemos las maletas y nos acomodamos en un vagón de segunda, sofocante, abrasador. Afortunadamente no dura más que tres horas el viaje. Yo me había instalado junto a una ventanilla, para respirar un poco, y en todo el camino apenas hablé, divertida en ver como desfilaban los paisajes. (E166-167).

Notre traducteur, attentif peut-être à d'autres aspects du contenu, n'a pas su voir l'importance de quelques paragraphes et il les traduit « à la hâte ». C'est le cas des bois, leurs descriptions et les impressions sur la jeune Claudine:

a) Le charme, le délice de ce pays fait de collines et de vallées si étroites que quelques-unes sont des ravins, c'est les bois, les bois profonds et envahisseurs, qui moutonnent et qui ondulent jusque là-bas, aussi loin que l'on peut voir...Des près verts les trouent par places, de petites cultures aussi, pas grand-chose, les bois superbes dévorant tout. De sorte que cette contrée est affreusement pauvre, avec quelques fermes disséminées, peu nombreuses, juste ce qu'il faut de toits rouges pour faire valoir le vert velouté des bois. (F9).

Siento una delicia en este país accidentado, en los valles angostos, en los bosques agrestes que invaden las cumbres, que ondulan y se desparraman hasta los confines del horizonte. Asoman verdes praderas y algún huertecillo entre las masas de árboles gigantescos. La población campesina es miserable: solo aparecen salpicando la verdura, los tejados rojos de pobres alquerías” (E2)

b) C'est peut-être le printemps? Il est trop beau aussi, c'en est un inconvenant ! Le jeudi et le dimanche, je file toute seule, pour retrouver ma soeur de communion, ma petite Claire, embarquée solidement dans une sottie aventure avec le secrétaire de la mairie [...] Quand j'ai assez des divagations, je lui dis, pour qu'elle me laisse seule, que je rentre chez papa ; et je ne rentre pas. Je reste dans les bois, je cherche un coin plus délicieux que les autres, et je m'y couche. Des armées des petites bêtes courent par terre, sous mon nez (elles se conduisent quelquefois très mal, mais c'est si petit !) et ça sent un tas d'odeurs bonnes, ça sent les plantes fraîches qui chauffent... O mes chers bois! (F87-88).

---

(cf. Bibliographie) françaises et espagnoles.

¿Será la primavera? Los jueves y domingos voy en busca de Clara, que ahora tiene relaciones con el secretario del Ayuntamiento [...]. Cuando ya no me divierten estas divagaciones, para quedarme sola, digo que me voy a mi casa; busco el rincón más delicioso del bosque y me tumbo. Me corren por la cabeza las hormigas. (Algunas llegan a ser conmigo muy desatentas.) El aroma de las matas, la frescura de los árboles... Todo seduce. (E 146-147).

Ruiz Contreras ne se force davantage dans la traduction des paysages urbains ou des portraits, comme dans les portraits de Mlle Sergent et de sa mère (F12).

a) Des cheminées d'usines, des maisons clairsemées et blanches qui se resserrent tout de suite et deviennent nombreuses,- voilà la gare, nous descendons. Mademoiselle Sergent nous pousse vers un omnibus et nous roulons sur des douloureux pavés en tête de chat, vers l'hôtel de la Poste. Dans les rues pavoisées, des oisifs badaudent, car c'est demain la Saint je ne sais quoi –grande fête locale- et la Philharmonique sévira dans la soirée. (F99)

- Chimeneas de fábricas y talleres, casa dispersas al principio, más adelante numerosas y apiñadas –la estación. Bajamos de un tren y subimos a un ómnibus que nos conduce al "Hotel de Correos". Hay en la calle banderas, gallardetes y muchos ociosos, porque al día siguiente –San yo no sé cuántos- para la ciudad es una fiesta muy celebrada. La Filarmónica tocará por la tarde. (E166-167).

b) [...] arrive la nouvelle institutrice, mademoiselle Sergent, accompagnée de sa mère, grosse femme en bonnet, qui sert à sa fille et l'admire et me fait l'effet d'une paysanne finaude, connaissant le prix du beurre, mais pas méchante au fond. Mademoiselle Sergent, elle, ne paraît rien moins que bonne, et j'augure mal de cette rousse bienfaite, la taille et les hanches rondes, mais d'une laideur flagrante, la figure bouffe et toujours enflammée, le nez un peu camard, entre deux petits yeux noirs, enfoncés et soupçonneux. (F12).

- [...] aparece la nueva maestra, la señorita Sergent con su madre, mujer ordinaria y gorda que sirve a su hija y siente por ella gran admiración; parece una campesina marrullera y regateadora, pero de buen fondo.

La maestra me inspira otra opinión; auguro mal de su cabeza roja, de su cuerpo bien formado, con redondas caderas y ceñido talle, de su rostro inflado y rubicundo, su nariz respingona, sus ojos pequeños, brillantes, hundidos y recelosos. (E8).

Par contraste, les paragraphes plus égrillards et polissons, qui sans doute attiraient l'intérêt des lecteurs, ont été traduits avec un plus grand soin. Voyons ces trois extraits:

a) Ce bon docteur me tourne vers la fenêtre, son bras passé autour de moi, et plonge ses regards de loup dans les miens, que je fais candides et sans mystère. Mes yeux sont toujours cernés, et il me demande si j'ai des palpitations et des essoufflements.

Non, pas du tout.

Je baisse les paupières parce que je sens que je rougis. Il me regarde trop, aussi ! Et je devine mademoiselle Sergent qui se crispe derrière nous. (F22-23).

- El buen doctor, cogiéndome por la cintura, me da media vuelta, colocándome frente a la ventana, y fija sus ojos de lobo en los míos que yo procuro mostrar cándidos e inocentes. No se me borran las ojeras, y el doctor me pregunta si tengo palpitaciones y sofocación.

- Nada; no tengo nada.

Entorno los párpados, porque me siento estúpidamente acalorada. El sigue comiéndome con los ojos. La Señora se crispa detrás de mí; lo adivino sin verla. (E27).

b) Qu'il fait bon avec elle, dans la bibliothèque chaude! je serre ma chaise tout près de la sienne, et je pose ma tête sur son épaule; elle passe son bras autour de moi; je presse sa taille qui plie. [...] Ça ne fait rien !... taisez-vous et embrassez-moi ! Vous êtes une méchante et le temps vous semble court loin de moi.... Ça vous ennuie donc bien, ces leçons ? [...] elle m'embrasse et ronronne, et tout d'un coup je la serre si brusquement dans mes bras qu'elle en crie un peu. (F24).

- ¡Que bien estamos en la biblioteca, solas! Acerco lo más posible a la suya mi silla, y apoyo mi cabeza en su hombro; ella pone su brazo sobre mi espalda, yo estrecho su cintura flexible. [...] ¡Calle y béseme! No, usted no me quiere como yo la quiero. El tiempo se le hace corto cuando no me ve. ¿Se aburre aquí?

Ella me besa, yo entorno los párpados y, bruscamente, la oprimo de tal modo que no puede contener un grito. (E29).

c) O petite, petite charmante, pourquoi as-tu peur? Tu as si tort d'avoir peur de moi ! Crois- tu que je suis un goujat ? Tu n'aurais rien à craindre, rien. O petite Claudine, tu me plais tant, avec tes yeux d'un brun chaud et tes boucles folles ! Tu es faite comme une petite statue adorable, je suis sûr... (F93).

- ¡Oh! Criatura, criatura encantadora, ¿por qué tienes miedo? ¿Piensas que soy un canalla? No temas, Claudina, me gusta mucho tu rizada cabellera, tu cuerpo modelado como una estatua... (E155).

Comme nous venons de le voir, Ruiz Contreras coupe et unit les paragraphes à son gré. C'est encore une démonstration de son manque de respect pour l'original. Encore, il n'essaie pas même de traduire les particularités de langage, ni l'accent marseillais de Rebastens, ni le patois local. Nous allons le voir dans le fragment de la fin du bal, provoqué par l'irruption de la mère de l'institutrice, paysanne de la région:

- Ah! Garce de fille! Tu ne l'as pas volé! Hein, j'y ai t'y cassé mon manche à balai sur le dos, à ton cochon de médecin ! Hein, je e l'ai t'y flanquée c'te fessée ! Ah ! il y avait longtemps que je flairais quelque chose ! Non, non, ma belle, je ne me tairai pas, je me fiche, moi, des gens de bal ! Qu'ils entendent donc, ils entendront quelque chose de propre ! Demain matin, non, pas demain, tout de suite, je fais mon ballot, je ne couche pas dans une maison pareille, moi ! Saleté, t'as profité de ce qu'il était saoul, hors d'état (sic) pour le mettre dans ton lit, ce-fumellier-là ! C'est donc ça que ton traitement avait raugmenté, chienne en folie ! Si je t'avais fait tirer les vaches comme j'ai fait, t'en serais pas là ! (F169).

-¡Ah ! tunanta; he roto la escoba pegando a tu cochino médico. No lo encontrarás. Hace tiempo que lo sospechaba. No, no callaré; me importa poco la gente del baile; si me oyen, ibuenas cosas oirán! Mañana... ¿qué? ¡Ahora mismo! Arreglo mi ropa y me voy. No quiero vivir en una casa como la tuya. ¡Cochina! Te aprovechaste de su borrachera para zampar al asqueroso en tu cama. ¡Perra! ¡Si yo te hubiera puesto a guardar vacas, no serías tan perra! (E300)

Encore une fois Ruiz Contreras a traduit hâtivement et en supprimant de nombreux éléments. C'est sa démarche. Le peu de fois qu'il essaie de donner d'explicitations ou d'amplifier certains passages, il ne réussit pas. Une phrase fluide comme « La grande Anaïs a les joues gonflées des rires retenus » (F43) devient confuse et lourde en

espagnol: "A Inés le retoza la risa ; tiene la boca llena ; se le hinchan los carrillos pero aguanta." (E 66).

Ruiz Contreras ne brille pas non plus dans d'autres adaptations culturelles. Ainsi « Mon Manuel de Géographie Départementale » (F9) devient "Mi Manual de Geografía Política" (E2). « Houette-le-Rouge et Houette-le-Noir » (F59) sont traduits comme "El Negro" et "El Escamochó" (E59), sans même essayer de poursuivre le jeu de mots. Plus réussie est, je trouve, la suppression du nom du ministre (E278) en visite, puisque le nom de Monsieur Jean Dupuy (F157) ne dit rien aux lecteurs espagnols. Et aussi que « Le Bon Marché et Le Louvre » (F72) deviennent simplement "Los Bazares de Paris" (E120). Parmi les adaptations culturelles, on doit inclure encore la transformation de Claire, « ma soeur de première communion » (F11 y F79) en "mi hermana de leche" (E6, E131).

Ruiz Contreras, nourri de ses lectures françaises et envahi de son texte même, se laisse traîner dans des gallicismes :

- Mademoiselle Sergent est en retard (F28) = La Señora se retarda (E36).
- On est toujours aussi aimable avec vous? (F36) = ¿Continua siempre amable con usted? (E52).

Quant à une hypothétique autocensure du traducteur, après une comparaison détaillée des deux textes, je n'ai trouvé qu'un fragment méritant d'être ainsi qualifié. Il s'agit du baiser de Dutertre:

- Je crierai s'il veut me reprendre... C'est qu'il m'a embrassée sur le coin de la bouche, ne pouvant faire mieux, cet animal-là (F93)
- Si me toca gritaré. ¡Vaya! me ha besado en una oreja, no pudiendo alcanzarme la boca, ese animal. (E155)

Finalement l'exemplaire consulté, conservé à la BNE porte les signatures de Ruiz Contreras et Francisco Beltrán sur plusieurs pages. Il présente aussi de nombreuses corrections, surtout des fautes d'orthographe, comme si cet exemplaire devait servir de modèle à une nouvelle impression.

**3.1.** Malgré ces fautes, la "versión castellana" de Ruiz Contreras a été très bien vendue et a donné de bons revenus à son traducteur, quelque chose d'insolite, qui a excité la jalousie. Cansinos-Assens, qui se rappelle de lui comme traducteur du Français<sup>11</sup>, et semble ne pas trop apprécier son travail<sup>12</sup>, affirme que "Ruiz Contreras est en train de devenir riche avec ses traductions des *Claudinas*, et les ouvrages d'Anatole

---

11. Il le cite comme traducteur d'Anatole France, Maupassant et Gorki (III: 131-4 y 178).

12. Il fait dire à Icaza, un autre écrivain, que "los más grandes autores contemporáneos han encontrado aquí los peores traductores...Anatole France a Ruiz Contreras..." (II, 207).

France”<sup>13</sup>. Ruiz Contreras sera encore le traducteur de *La Ingenua libertina* (*L’ingénue libertine*, 1909, Colette Willy) édité en 1914 à Madrid et à Buenos Aires.

**4.** Dans les années vingt Colette est toujours en vogue. En 1924 on publie *Querido, novela pasional* de Colette Willy traduit par Julio Gómez de la Serna. De cette traduction on fait deux éditions pareilles à Madrid et à Segovia. Elle est précédée d’un prologue de Ramón Gómez de la Serna, le frère du traducteur et écrivain d’avant-garde assez connu, servant à renseigner les espagnols de l’évolution de Colette.

**4.1.** Ramón écrit une préface biographique –qu’il appelle “biografía prologal” [sic]- où il insiste à l’appeler « Colette » tout court. Il la met, bien sûr, en rapport avec les « claudines ». Il nous présente sa vie à la campagne comme explication de « l’ingénue laitière » que l’on voit paraître derrière Colette (VIII) ; Colette est une Claudine vivante, une figure d’estampe qui se lance à courir et à danser (X), les « claudines » ont annoncé au XXe siècle l’apparition d’une classe de femme nouvelle (XI) ; la littérature de Colette se compose du mélange de sensiblerie nouvelle et raffinée avec une espèce de vice tranquille, cynique et tenace (XI). Ramón explique son divorce, son évolution, sa solitude, son style et son rôle dans la littérature. Il y avait trop d’histoires d’âme, mais il manquait « l’histoire franche de la chair à ses heures spirituelles [...] à ses heures légèrement écartées des sensualités les plus brutales, resserrées et angoissantes » (p. XXI). La biographie finit avec sa nouvelle situation d’épouse du ministre d’instruction publique. (XXIII).

**4.2.** Le traducteur, Julio Gómez de la Serna, est un jeune amateur de littérature qui collabore dans la très innovatrice revue *Prometeo*, étroitement liée à sa famille. En 1923 il avait traduit les Gourmont<sup>14</sup>, en 1924 Colette. Bientôt il traduira Oscar Wilde<sup>15</sup>, Gide (*Corydon*, 1929), Cocteau (*Infancia terrible*, 1930), Morand (*Nueva York*), Jules Renard (*La linterna sorda*), Drieux La Rochelle (*Una mujer en la ventana*), Blaise Cendrars (*El oro: La maravillosa historia del general Juan Augusto Suter*) et l’italien d’Annunzio (*Quizás sí, quizás no*). C’est lui aussi qui traduira *Sido* en 1931. Et il a eu une longue carrière comme traducteur en espagnol

**5.** La traduction de Julio Gómez de la Serna est assez bonne, littérale, mais non

---

13. “Ruiz Contreras se está haciendo rico con la traducción de las *Claudinas*, y las obras de Anatole France” (I, 159).

14. En 1923, *Cartas de un sátiro*, de Rémy de Gourmont; en 1924 *El Vellochino de Oro* et *Historias Mágicas* de Jean de Gourmont.

15. En 1929 Biblioteca Nueva édite *Obras escogidas* [Œuvres choisies] d’ Oscar Wilde dont le traducteur principal (des quatre cités) est notre Gómez de la Serna. Pour *El retrato de Dorian Gray* on nous indique une cinquième édition ; et pour *Intenciones y la Balada de la cárcel de Reading*, une troisième. Pourtant pour *Pluma, lápiz y veneno y otras prosas* il s’agit bien de la première.

servile. (Les 31 chapitres espagnols reprennent les séparations typographiques qui servaient à scander la chronologie de l'action.) La qualité est remarquable dans les dialogues, très théâtraux, très vivants, de Colette, qui sont rendus dans un espagnol vif et sans gallicismes:

- A) –Flûte ! Tu as encore mis une voilette, j'ai horreur de ça F16  
- ¡Caramba! Te has vuelto a poner velo con lo que me horroriza! E17.
- B) -Pourquoi ta mère ne me l'a pas appris elle-même hier soir en dînant ?  
-Elle trouve plus convenable que ce soit moi.  
-Non ?  
-Qu'elle dit  
-Et toi ?  
-Et moi, quoi ?  
-Tu trouves ça aussi plus convenable ?  
Chéri leva sur Léa un regard indécis.  
« Oui »  
Il parut penser et répéta :  
« Oui, c'est mieux, voyons. » (F30)
- ¿Por qué no me lo dijo tu misma madre anoche, en la cena?  
-Le parece más delicado que te lo diga yo.  
- ¿De verdad?  
-Eso dice ella.  
-¿Y tú?  
-¿Yo, qué?  
-¿Te parece eso a ti también más delicado?  
Querido alzó sobre Lea una mirada indecisa.  
-Sí.  
Pareció reflexionar y repitió:  
Sí, mira, es mejor. (E49).

Les scènes d'amour, qui finalement représentent le point d'orgue du roman, ont été traduites avec soin. C'est le cas des deux exemples suivants :

a) Elle l'embrassa si bien qu'ils se délièrent ivres, assourdis, essoufflés, tremblant comme s'ils venaient de se battre... Elle se remit debout devant lui qui n'avait pas bougé, qui gisait toujours au fond du fauteuil et elle le défiait tout bas : « Hein ?... Hein ?... » et elle s'attendait à être insultée. Mais il lui tendit les bras, ouvrit ses belles mains incertaines, renversa une tête blessée et montra entre ses cils l'étincelle double de deux larmes, tandis qu'il murmurait des paroles, des plaintes, tout un chant animal et amoureux où elle distinguait son nom, des « chéries », des « plus te quitter », un chant qu'elle écoutait penchée et pleine d'anxiété, comme si elle lui eût, par mégarde, fait très mal. (F25)

- Tan bien le besó que se desenlazaron ebrios, aturdidos, sofocados, temblando como si acabasen de pegarse... Volvió ella a ponerse de pie ante él, que no se había movido y que yacía siempre en el fondo del sillón, y le desafiaba en voz baja. "¿Eh?...¿eh?..." esperando verse insultada. Pero él la tendió los brazos, abrió sus bellas manos inseguras, dobló una cabeza herida y mostró entre sus pestañas la doble chispa de dos lágrimas, mientras murmuraba palabras, quejas, todo un canto animal y amoroso en el que ella distinguía su nombre, unos "nena adorada...", unos "ven...", unos "no me separaré ya nunca de ti...", canto que ella escuchaba inclinada y llena de ansiedad como si él la hubiese hecho mucho daño sin querer" (E36).

b) - Il ne répondit pas, absorbé par l'idée de son plaisir proche et le désir qu'il avait de la reprendre. Elle se soumit et servit son jeune amant en bonne maîtresse, attentive et grave. Cependant elle voyait avec une sorte de terreur approcher l'instant de sa propre défaite, elle endurait Chéri comme un supplice, le repoussait de ses mains sans force et le retenait entre ses genoux puissants. Enfin elle le saisit au bras, cria faiblement, et sombra dans cet abîme d'où l'amour remonte pâle, taciturne et plein du regret de la mort.

Ils ne se délièrent pas, et nulle parole ne troubla le long silence où ils reprenaient vie. (E86).

- No respondió él absorbido por la idea de su placer próximo y por el deseo que sentía de adueñarse nuevamente de ella. Lea se sometió y sirvió a su joven amante como buena querida, atenta y grave. Sin embargo, veía con una especie de terror acercarse el instante de su propia derrota, padecía a Querido como un suplicio, le rechazaba con sus manos sin fuerza y le retenía entre sus rodillas poderosas. Y por último, le agarró el brazo, gritó débilmente, y se hundió en ese abismo de donde el amor resurge pálido, taciturno y lleno de la tristeza de la muerte.

No se desenlazaron, y ninguna palabra turbó el largo silencio durante el cual recobraban vida. (E175-76).

Cette souplesse de syntaxe et cette connaissance du lexique ne lui évite pas quelques erreurs. C'est le cas de « détente » dans la description de cet « état d'âme » de Léa :

-Elle attendait en vain, pour la première fois de sa vie, ce qui ne lui avait jamais manqué : la confiance, la détente, les aveux, la sincérité, l'indiscrète expansions d'un jeune amant – ces heures de nuit totale où la gratitude quasi filiale d'un adolescent verse sans retenue des larmes, des confidences, des rancunes, au sein chaleureux d'une mûre et sûre amie. (F29).

- Esperaba en vano, por primera vez en su vida, lo que no le había faltado nunca: la confianza, el estallido, la confesión, la sinceridad, la indiscreta expansión de un amante joven, esas horas de noche absoluta, en que la gratitud casi filial de un adolescente vierte lágrimas sin tasa, confidencias, rencores, en el seno acogedor de una amiga fiel y prudente. (E45-46).

Puis qu'il n'y a pas d'explosion, il serait mieux de considérer la relâche, l'apaisement, le calme, la tranquillité.... Le traducteur a rencontré encore d'autres difficultés visibles, comme la traduction même de « Chéri » qui est traduit sans norme aucune par « Bébé » et par « Querido ». Un cas tout proche est celui de « petit », traduit par "pequeño" ou "chiquillo". Pourtant « Nounoune » est traduit systématiquement par "Nena". Gómez de la Serna fait aussi une adaptation culturelle quand il le faut. C'est le cas de « Un verre de cassis le dimanche » (F34) traduit par « una copa de anís los domingos » (E56). En général la traduction est assez acceptable, comme nous le voyons dans ces deux fragments : une description de paysages et le paragraphe final.

a) Un fleuve de sauges rouges tournait mollement le long de l'allée, entre des rives d'asters d'un mauve presque gris. Des papillons souci volaient comme en été, mais l'odeur des chrysanthèmes chauffés au soleil entraînait dans le hall ouvert. Un bouleau jaune tremblait au vent, au-dessus d'une roseraie de Bengale qui retenait les dernières abeilles (F37)

- Un río de salvias rojas serpenteaba suavemente a lo largo de la avenida, entre márgenes de de aster de un malva casi gris. Mariposas amarillas y negras revoloteaban como en estío, pero el olor de los crisantemos recalentados al sol penetraba en el hall abierto. Un abedul amarillo temblaba con el viento, por encima de una rosalada que retenía las últimas abejas. E64.

b)- Chéri reprit son chemin vers la rue, ouvrit la grille et sortit. Sur le trottoir il boutonna son pardessus pour cacher son linge de la veille. Léa laissa retomber le rideau. Mais elle eut encore le temps de voir que Chéri levait la tête vers le ciel printanier et les marronniers chargés de fleurs, et qu'en marchant il gonflait d'air sa poitrine, comme un évadé. (F97)

- Bebé prosiguió su camino hacia la calle, abrió la verja y salió. Ya en la acera, se abrochó el abrigo para ocultar su camisa del día anterior. Lea dejó caer la cortina. Pero tuvo aun tiempo de ver que Bebé alzaba la cabeza hacia el cielo primaveral y hacia los castaños cargados de flores y que, al andar, henchía de aire su pecho como un evadido. (E 199)

**6.** Ainsi Colette dans les années vingt, est, encore une fois, adoptée par les forces rénovatrices de la littérature espagnole. La nouvelle vague de Colette continue en 1925 avec la traduction de *La vagabonde* de « Sidonie Gabrielle Colette » par Miguel García Rueda. Mais c'est Julio Gómez de la Serna qui traduit à nouveau Colette : en 1929 *Mitsou ou la iniciación amorosa, novela pasional*; en 1931, *Sido* qui sera réédité plusieurs fois.

**7.** Les décennies suivantes n'ont pas été très propices pour la réception de Colette. Pourtant, la BNE enregistre l'édition en 1943, à Barcelone, de *La casa de Claudina*, ce qui mérite bien une étude. *Sido*, traduit aussi par Julio de Gómez de la Serna est réédité plusieurs fois (1942, 1957 et 1961). Il faut attendre 1959 pour trouver des nouveautés dans la réception de Colette. C'est la représentation de *Gigi* (Nuria Espert, 1959) et en 1962, la lecture dialoguée de *El niño y los sortilegios*, présentée comme "fantaisie lyrique de Colette".

**7.1.** Les années 60 ont été une période favorable en Espagne pour l'œuvre de Colette. Une puissante maison d'édition barcelonaise, Plaza y Janés, qui avait aussi un bon réseau de distribution en Amérique Latine, a publié les "Obras Completas de Colette" dans une collection de prestige, "Clásicos del Siglo XX", qui avait quelques qualités matérielles, mais qui était assez négligente pour l'édition scientifique. Le traducteur principal de cette édition est E. Piñas, mais on reprend aussi de vieilles traductions. Cette édition reliée en quatre volumes, et très bien vendue, signifie, pour notre auteur, l'installation d'un corpus de traductions de référence et le sacre de l'écrivain comme un nouveau classique. La bonne réception de notre Colette ces années-là est confirmée par la rapide traduction des *Cuentos de las mil y una mañana* (1973, por J. Ferrer Alau) dont l'original, posthume, avait été édité par Flammarion en 1970.

**7.2.** Les années 80 et 90 voient s'accroître l'intérêt pour la figure et l'œuvre de Colette en parallèle à la modernisation espagnole, à la connaissance de la condition féminine, à la libération sexuelle, au féminisme, et à tous les changements sociaux arrivés dans l'Espagne de ces années. En même temps que l'on multiplie les réimpressions des éditions citées, ils apparaissent de nouveaux traducteurs et de nouvelles traductions des mêmes



ouvrages. Soit pour des raisons littéraires ou simplement commerciales, ce phénomène a contribué à améliorer la diffusion. Et c'est ainsi que l'on a publié des versions toutes nouvelles de la série *Claudine* (par José Batlló et Enrique Ortenbach); de *Mitsou* (Jorge de Lorbar); de *El nacer del día* (*La naissance du jour*, Julia Escobar, version très soignée); *El trigo en ciernes* (*Le blé en herbe*, Ana Agudo), et *El trigo verde* (*Le blé en herbe*, encore, mais de Patricia Cañizares). Des toutes dernières années sont la récupération du spectacle théâtral *L'enfant et les sortilèges* dans un texte bilingue à Granada (2003) et même multilingue (français, anglais, castillan, catalan) comme opéra de 4 épisodes pour le Gran Teatre del Liceu: *Babel 46 : òpera en quatre episodis* (Barcelona, 2003-04).

**7.3.** L'ouvrage de Colette a été traduit aussi en d'autres langues espagnoles. Au moins, en catalan et en basque. En 1952 on publia *Set diàlegs de bèsties*, traduction catalane de Joan Oliver; et en 1964 *El blat tendre*, por Ramón Folch i Camarasa, réédité encore en 1985. De cette date est aussi *La dona amagada*, (*La femme cachée*, traduction et prologue de Maria Mercè Marçal). La traduction en basque est bien plus tardive: en 1998 on édita *Mari-Alderrai* (*La Vagabonde*) traduite par Pedro Mari Diez de Ulzurum.

## Références bibliographiques

COLETTE (1984-2001). *Oeuvres*, sous la direction de Claude Pichois. Paris : Gallimard (Pléiade), 4 vol.

COLETTE (1989). *Romans, récits, souvenirs*, chronologie et notes de Françoise Burgaud. Paris : R. Laffont (Bouquins), 3 vol. Édition de référence. *Claudine à l'école*, v I, pp. 9-170 ; *Chéri*, v I, pp. 3-97.

COLETTE (1903). *Willy. Claudina en la escuela*. Versión castellana de Luis Ruiz Contreras. Madrid : Ediciones Literarias y Artísticas, 302 pp.

COLETTE (1924). *Querido, novela pasional por Colette Willy*. Traducción de Julio Gómez de La Serna. Prólogo de Ramón Gómez de La Serna. Madrid : Biblioteca Nueva, 199 pp.

COLETTE (1963-1966). *Obras Completas*. Barcelona : Plaza y Janés, 4 vol.

CANSINOS-ASSENS, Rafael (2005). *La novela de un literato*, ed. preparada por Rafael Manuel Cansinos, Nueva ed. Revisada y ampliada. Madrid : Alianza, 3 vol.

SAURA, Alfonso (1996). « Une traduction espagnole de "La Dame qui chante" en 1907 ». In : *Cahiers Colette*, n°18 (1996), pp. 167- 171.



# ANÁLISIS DE LA PARATEXTUALIDAD EN LAS VERSIONES FRANCESA Y ESPAÑOLA DE LA OBRA *LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE*.

Esther Hernández Longas  
Universidad de Alcalá

## Introducción

La transformación didáctica observada en la última década en el medio escolar y en todos los ámbitos incluye, como es evidente, la actividad de la lectura. La misma evidencia podemos encontrar en el marco europeo y más concretamente en el mundo editorial, importante elemento de influencia en dicha actividad.

En 1907 Gaston Leroux publicó con gran éxito su primera novela, *Le mystère de la chambre jaune*, en la que presentaba las extraordinarias aventuras del jovencísimo periodista Joseph Rouletabille. En 1999 aparece una edición de la obra de Gaston Leroux, en la colección LPJ (*lecture pour la jeunesse*), acompañada de una importante serie de notas a pie de página. Sentí interés por conocer la utilidad de dichas notas que las ediciones anteriores no tenían. Esta necesidad se acrecentó al encontrar una versión en español destinada a un público adolescente: *El misterio del cuarto amarillo*, con la inclusión, igualmente, de notas explicativas situadas al margen ; sólo las que pueden clasificarse como históricas o culturales, simplificando la cuestión, se encuentran a pie de página.

La primera reflexión sobre este sistema de notas me llevó a pensar que obedecía a una voluntad didáctica con el fin de facilitar la lectura y, fundamentalmente, la comprensión de una obra de principios del siglo XX, escrita para un público adulto y conocedor, en la época, de toda una serie de términos y expresiones poco utilizados en la actualidad.

La siguiente reflexión me llevó a los estudios realizados por Gérard Genette en *Seuils* (1985) sobre el sistema de relaciones de un texto con otros textos, es decir *la transtextualité*, y la relación del texto con otros elementos del libro como el paratexto (prefacios, advertencias preliminares, epílogos, ilustraciones) a los que Genette denomina la *paratextualité*: "Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs" (Genette 1985: 7). Reconoce este autor dos categorías de paratexto, dependiendo del lugar que este ocupa en relación al texto; una es el *peritexte* del que las notas forman parte. Para facilitar la comprensión del llamado *peritexte*, Genette realiza una especie de cuestionario que permite definirlo en función de sus características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y

funcionales que se traducen por *où?*, *quand?*, *comment?*, *de qui à qui?*, *pour quoi faire?* Estos rasgos podemos encontrarlos en las dos versiones objeto de análisis:

-- *où?* A pie de página en el texto francés. Al margen en el texto español, complementado éste último por notas culturales a pie de página.

-- *quand?* En una reedición bastante alejada en el tiempo de la primera edición, casi un siglo para las dos versiones manejadas, francesa y española.

-- *comment?* Por su naturaleza lingüística: es un texto.

-- *de qui à qui?* Del editor o traductor a un destinatario específico: los adolescentes.

-- *pour quoi faire?* Para facilitar la comprensión.

Pero si las notas han sido objeto de un profundo estudio, hemos considerado también otro elemento como parte integrante del paratexto: los títulos interiores o *intertitres* (Genette 1985: 271). Las dos ediciones estudiadas presentan las categorías temática y remática, esta última extraordinariamente simplificada en la edición francesa, en la que la única marca distintiva es el número de orden de cada parte y el título. La edición española divide cada parte en capítulos que siguen el orden numérico de la edición francesa traduciendo literalmente cada título. En ambas versiones, la categoría temática es de tipo descriptivo, cada título interior es un anuncio previo de lo que va a ocurrir en esa parte o capítulo, aunque a veces estos títulos interiores son excesivamente largos, del tipo *Où l'on commence à ne pas comprendre*, estructura frecuente, o más connotativos, por ejemplo *Maintenant il va falloir manger du saignant*, para terminar con un intertítulo ilustrativo respecto al tema, como *Le mystère de M<sup>elle</sup> Stangerson*, capítulo en el que se desvelará el secreto, origen del relato. Ocupan la parte central de la cabecera de página, están repetidos en el índice que figura al final, siguiendo fielmente algunas ediciones precedentes consultadas (1939,1960). A nuestro juicio, la existencia y disposición de los llamados *intertitres* son didácticamente interesantes pues contribuyen a la puesta en valor de la unidad arquitectural de la novela.

Queda resaltar un último punto, el constituido por el *péritexte* editorial o exterior, en el que observamos alguna diferencia en las dos versiones analizadas. La edición francesa presenta en la parte superior la indicación del género y el símbolo representativo *policier*. El título ocupa la parte central sobre tapa amarilla ; el nombre del autor aparece al final, en negrita. Cierra la página la indicación de la colección, *livre de poche / jeunesse*. La imagen presenta un muchacho cuya vestimenta nos recuerda, por una parte, la fecha en la que la obra fue escrita y, por otra, el traje usado por un famoso detective como Sherlock Holmes. El reverso en la versión francesa presenta un plano del parque en el que está situada la casa protagonista de los acontecimientos.

La imagen de la edición española es una representación de la época en nuestro país (puerta de madera claveteada, cama de hierro), hecho importante pues puede atraer más fácilmente al lector español al situarle en un marco más próximo. El color

es menos marcado, el título aparece en la parte superior, sigue el nombre del autor y al final la colección y la editorial. Una gran diferencia con la versión francesa: no hay ninguna mención de pertenencia al género al que la obra pertenece. También la estructura de las páginas interiores es significativa. La versión española muestra, en lugar de un plano del parque, un retrato del autor de la obra, complementado por una corta biografía. En la página siete aparece una traducción del agradecimiento del autor a Robert de Charvay, lo que nos hace suponer que la versión española ha utilizado algunos elementos de las diferentes versiones francesas.

Una mención particular merece la explicación dada en el apéndice de la versión española, en el que se incluye una carta del doctor Watson, fechada en octubre de 1910, solicitando la ayuda de *Rouletabille* para encontrar a Sherlock Holmes, desaparecido en circunstancias misteriosas. El contenido y los personajes que aparecen en la citada carta podrían atraer la atención de los lectores españoles, desconocedores hasta el momento de la importancia del personaje protagonista, *Rouletabille*, y del narrador de la historia, Sinclair, pero quizás este objetivo se hubiese logrado mejor introduciendo la carta en un prefacio.

En cuanto a la traducción, es obvio que se trata de una edición escolar; los lectores son jóvenes estudiantes para los que posiblemente la traducción representa la única forma de acceso a esta obra, sobre todo si se trata de una traducción casi literal cercana al texto que le lleve a la lengua original, al estilo de la época y del autor.

## 1. Metodología

El estudio de las notas de las versiones francesa y española ha sido un trabajo largo y complicado. No por la naturaleza de las mismas, esencialmente definiciones y explicaciones de diferentes términos del texto (específicos o de sentido figurado), sino porque dicho estudio ha exigido centrarnos en las mentalidades francesa y española, sobre todo en la de los adolescentes y en sus posibles competencias lingüísticas y culturales. A partir de aquí, hemos procedido a la inclusión de las notas de ambas versiones en unos cuadros (ejemplos que presentamos como tablas 1 y 2) atendiendo a:

Palabras y expresiones francesas explicadas, indicando la página, seguidas de la traducción en la versión española con indicación igualmente de la página (tabla 1). Se ha seguido el mismo procedimiento en la versión española. No presentamos ninguna tabla al respecto porque consideramos que las tablas 1 y 2 son suficientemente representativas.

Un ejemplo de palabras y expresiones que aparecen explicadas en las dos versiones (tabla 2).

Tabla 1

Texto francés	Explicación
perfidie, 8 <i>perfidia</i> , 9	méchanceté traición, deslealtad
perspicacité, 8 <i>perspicacia</i> , 10	l'intelligence subtile agudeza, sutileza, sagacidad
rébus, 8 <i>rompecabezas</i> , 10	devinette composée d'une série d'images et de signes. Ici, énigme
cour d'assises, 9 <i>sala de audiencias</i> , 10	tribunal qui juge les criminels
préambule, 9 <i>preámbulo</i> , 10	début d'un discours
radiographie, 10 <i>radiografía</i> , 11	photographie de l'intérieur du corps par l'intermédiaire des rayons X
radium, 10 <i>radio</i> , 11	métal radioactif que l'on trouve dans certains minerais
investigation, 10 <i>investigación</i> , 11	enquête
râlant, 11 <i>agonizando</i> , 12	respirant en faisant un bruit rauque
est attenante, 11, <i>está pegado</i> , 12	située juste à côté.
assujettis, 14 <i>sujetas</i> , 14	fixés
"batterie", 15 <i>"pelea"</i> , 15	querelle violente
nous lui aurions fait mauvais parti, 15 <i>no hubiéramos respondido de su pellejo</i> , 15	nous l'aurions maltraité

Tabla 2

Texto francés	Explicación	Texto español	Explicación
perfidie, 8	méchanceté	perfidia, 9	traición, deslealtad
perspicacité, 8	l'intelligence subtile	perspicacia, 10	agudeza, sutileza, sagacidad
titre, 20	ici, actions négociables en bourse	título, 19	documento jurídico en el que se otorga un derecho o se establece una obligación
fébrile, 26	nerveuse	febril, 26	ardorosa, desasosegada, agitada
cheveux relevés en torsade, 40	enroulés sur eux-mêmes	en bandós, 33	tipo de peinado femenino con raya en medio, cuyas crenchas descienden ciñendo la frente y cubriendo las sienes y parte de las mejillas
cabriolet, 46	Voiture légère à cheval, dotée d'une capote mobile	cabriolé, 38	Coche de caballos, ligero, generalmente de dos ruedas, con capota plegable
in petto, 48	en moi même	<i>in petto</i> , 39	"para sí", "para su interior", "para su colete" (En italiano en el original)
lanterne, 49	tourelle surmontant un dôme vitré	linterna, 40	torrecilla con ventanas que remata algunos edificios
myosotis, 50	plante à petites fleurs bleues qui pousse dans les lieux humides	nomeolvides, 41	flor de la raspilla, planta boraginácea, de tallos casi tendidos, angulares (...)
transactions, 53	accords	transacción, 43	contrato mediante el cual las partes (...), evitan la provocación de un litigio
philanthropique, 53	qui cherche à améliorer le sort des autres	filantrópica, 43	altruista, generosa
exsangues, 63	qui semblent vidées de leur sang	exangüe, 51	falto de sangre
"marquise", 66	petit toit vitré	marquesina, 53	cobertizo que cubre una puerta, escalera, etc.

Debemos resaltar que la explicación, en algún caso concreto, dificulta más la comprensión no sólo de los términos sino de la frase. Ponemos un ejemplo: “Mlle Stangerson était coiffée, ce soir là, les cheveux relevés entièrement en torsade” (Leroux 2002 : 40). Unas líneas más arriba, el texto describe el mismo peinado mediante la expresión *cheveux en bandeaux*. En nota a pie de página se explica el tipo de peinado: *enroulés sur eux-mêmes*. El texto español, traduce literalmente: “Llevaba el pelo en bandós” (Leroux 2002: 33), traducción literal mediante un galicismo. Pero la explicación de la nota, en este caso también a pie de página y no al margen, dice: “tipo de peinado femenino, con raya en medio, cuyas crenchas descienden ciñendo la frente y cubriendo las sienes, las orejas y parte de la mejillas”. Llamamos la atención sobre todo hacia de la palabra *crenchas*, cuya comprensión puede resultar de la misma o mayor dificultad que la palabra traducida, *bandós*, término no recogido en el DRAE. ¿Acaso no sería más comprensible la sencilla explicación “peinado con raya en medio” aun a riesgo de perder el concepto del francés *bandeaux*?

En una segunda fase hemos procedido a una clasificación de términos y expresiones atendiendo a diversos campos semánticos. Es evidente que el número de notas, 228 en francés y 162 en español, más 34 notas culturales, y la diversidad del tipo de las mismas, sólo ha permitido una clasificación aproximada a ciertos campos, aunque algunos términos o expresiones pudieran incluirse en cualquier otro. No obstante, ante la diversidad del conjunto de notas en las dos versiones, hemos optado por la clasificación que presentamos esquemáticamente en la tabla nº 3 y de modo más exhaustivo en los puntos siguientes.

Tabla 3

Especialidad	Variaciones lingüísticas	Abstracto	Naturaleza	De uso menos frecuente
Términos jurídicos - cour d'assises	Argot/ lengua popular - basse pègre	Cualidades morales - probité	Plantas - myosotis	Propios de 1907 - âtre
policíacos - investigation	fraseología - faire mauvais parti			
científicos - radiographie	lengua literaria - galantise			
arquitectura - lucarne	cultismos - fastes			
profesiones - courriériste	palabras extranjeras - lavatory			



## 2. Clasificación

### 2.1. Léxico de especialidad.

- términos jurídicos:

*Cour d'assises, investigation, <sup>1</sup>\*gens de robe, \*titre, parquet, barreau, \*transactions, permis de communiquer, greffier, attester, \*fastes juridiques, annales judiciaires, prétoire, l'instruction, prévenus, \*bâtonnier, témoins à décharge, \*huissier, \*objurgations, \*discrétionnaire.*

Juez de instrucción, \*toga, \*título, prefectura, \*transacciones, \*fastos jurídicos, pasante, \*decano, aparato de la justicia, ministerio fiscal, causa, \*amonestación, ministerio público, \*ujier, \*poder discrecional.

- términos científicos:

*Préambule, radiographie, radium, \*électroscope, particules \*pondérable, impondérable, hypnotisme, \*morphine, \*phrénologues, presbyte, convexité, narcotique, \*creusets, \*cornues, fioles (aparatos científicos).*

Memoria (disertación), "disociación de la materia", éter, aerostática, jarabe, peste, ultravioleta, \*electroscopio, \*ponderable, intraatómica, fiebre, irrefutable, elucidar, présbita, morfina, lasitud, reuma, \*frenólogo, \*crisol, \*retorta, coma.

- términos arquitectónicos (interior/exterior, elementos y materiales):

*Vestibule, lucarne, \*lanterne, \*rococo, \*marquise, \*mausolée, \*gâches, plâtras, oratoire, boudoir, palier, baies, \*corbeaux, plaques de fer scellées, \*plâtras, mesures, macadam, contrefort, chambre planchéiée, cheville, gâches, scellés, décellés.*

Pabellón, aldabilla, torre del homenaje, piqueta, \*linterna, \*estilo rococó, \*marquesina, \*mausoleo, \*cerraderos, grava, chinarro, \*cascote, pieza (habitación), voladizo, modillón, cuarterón, antepecho, \*contrafuerte, macadán, poterna, guardacantón.

- profesiones, oficios (actividades):

*Courriériste, dramaturge, braconnier.*

Contratista, médico forense, transacción, prestidigitador

### 2.2. Variaciones lingüísticas.

- argot, lengua popular:

*Batterie, balle, \*la basse pègre, ripatons, godillots, larbin, rustre, limier, bouffarde, joute (fig.), \*apache, \*chipper, ponte, moutard, \*chevalier d'industrie (fig.).*

Cachiporra, el \*hampa, \*apache, \*birlar, \*caballero de industria.

- fraseología:

*Faire mauvais parti, sur ces entrefaites, sans broncher, faire la nique, damer le pion, jeter sa langue aux chiens, se terror (Il ne s'en terra pas moins), à brûle*

---

1. El asterisco indica los términos coincidentes explicados en ambas versiones.

*pourpoint, se tenir coi, prendre son parti, démêler l'écheveau.*

Mal de ojo, ser la comidilla, ser un lince, de poca monta, de rondón, no ha lugar (expresión jurídica)

- lengua literaria / en desuso/ figurada:

*Galantise, apparenté, onde, les soupirants, flamme, \*exangues, cramoisie, \*livide, rester fille, les partis, mâculés, accorte, larcin, jeter au rebut, acculé, inharmoniques, lutiner, lumignon, rébus, réticule.*

Sortilegio, flirteo, \*exangües, \*lívida.

- cultismos:

*Fastes, \*stigmaté.*

Quid, \*estigma, bufé.

- extranjerismos:

*\*In petto, lavatory, maestria.*

\*Para su coleteo, buffé

### 2.3. Vocabulario abstracto o perteneciente a cualidades de la persona:

*Déperdition, probité, calamité, \*perfidie, méchanceté, \*perspicacité, \*philantropique, \*livide, vilenies, \*dessein, moroses, \*fébrile, insondable, impertinent, \*dégoûté, pusillanime, excentrique, sanguin, visage, couperosé, accorte, docilité, fulgurant, déboires, tracas, effusion, faculté, taciturne, \*probité, jubilation, ingambe, avatar, rotondité, fantasmagorie, \*cogitations, réminiscence, fallacieuses, \*péremptoire.*

\*Perfidia, \*perspicacia, truculento, \*febril, \*filantrópica, escéptica, \*lívida, hosca, indolente, trivial, \*asqueado, ojeriza, contemporizar, \*designio, suspicaz, vislumbrar, elucidar, sosia, furtivo, abyecto, flemáticamente, escrupulo, plausible, abnegado, consternado, \*probidad, soliviantar, lince, \*perentoria, encarnizamiento, \*cogitaciones.

### 2.4. Vocabulario diverso que indica desconocimiento de los jóvenes escolares sobre términos de la vida cotidiana, de tiempos pasados y actuales:

*Âtre, escabeau, paille, \*sommier, \*oratoire, \*boudoir, commensal, \*binocle, \*cabriolé, \*cheveux relevés en torsade, tabagie, propos matrimoniaux, brides, \*safran, \*natte, veilleuse, mesure, haillons, lieue, lampe à réflecteur, l'embrasse, ulster, tabagie, lavette, binocles, escroc, rébus, morgue-vitrine, \*l'embrasse, délaissement, écheveau, à côtés usés, lavette, tracas, cabaret, cohue, palier, novice, pronostic, collerette, \*boa, réfréner, grimer, assujettis, titre, réclame, rétrospectifs, chromoréclame, déboires, livide, violacé, inluminé, rétrospectifs, fouilleur, couperosé, fourboyée, mastic.*

Tocador, aviar, \*jergón, \*oratorio, impronta, patuco, \*gabinete, \*quevedos, \*cabriolé, legua, dote, rectoral, zueco, móvil, mariposa (lámpara), \*pelo en bandós, \*azafrán, \*estera, perro teckel, sotabarba, matanza, vermú, huésped, en bandol-

za, peste, contemporizar, brizna, cariz, simón, sombrero hongo, cachimba, cristal esmerilado, dilación, zafarse, alzapuño, canapé, fardo, sarga, pescante, cadalso, convoy, \*boa (prenda de piel), tafetán.

## 2.5. Vocabulario de la naturaleza:

*chênaie, branches, serpentines, reptiles, fangeux, hameau, eau stagnante, myosotis, bourbe.*

nomeolvides, laurel, evónimo, nenúfar, cenagoso, abedul, chubasco.

Realizada la fase de comparación sistemática de las notas que aparecen explicadas en cada versión, hemos procedido al análisis de su traducción según los diferentes campos establecidos. Ofrecemos dos ejemplos, materializados en las tablas correspondientes. Estos ejemplos pertenecen al campo jurídico (tabla 4) y al considerado por nosotros como variaciones lingüísticas (tabla 5). Es obvio que el primero requiere alguna explicación por su especificidad. En cuanto al segundo, entendemos que la editorial francesa, al igual que la española, ha seguido criterios propios para fijar qué tipo de léxico debería explicarse.

Tabla 4

Francés/Español	Explicación versión francesa	Explicación versión española Propuesta de traducción
<i>Cour d'assises</i> , 9 sala de audiencias, 10	Tribunal qui juge les criminels.	Propuesta: Tribunal ( <i>Sala de lo Penal</i> )
<i>Investigation</i> , 10 investigación, 11	Enquête.	
<i>Parquet</i> , 19 Justicia, 17	Groupe de Magistrats chargés de réclamer une condamnation au nom de la loi.	Propuesta: fiscalía
<i>Barreau</i> , 21 tribunal, 20	Ensemble des avocats	Propuesta: colegio de abogados
<i>Bâtonnier</i> , 277 Decano, 206	Avocat élu pour représenter l'Ordre des avocats.	En una corporación o en una facultad universitaria, el que, aun no siendo el más antiguo, es elegido o designado para presidirla.
<i>Gens de robe</i> , 330 gente de toga, 248	Avocats et magistrats	Prenda hasta los talones con capa y esclavina, que, como insignia de su función, se ponen sobre el vestido los magistrados, abogados, catedráticos... Propuesta: togados
Prétoire, 330 sala de audiencia, 249	Salle d'audience d'un Tribunal.	Propuesta: pretorio, sala judicial de audiencia.

El primer término jurídico que aparece explicado en la versión francesa es *cour d'assises*. La traducción es la sencilla sala de audiencias. En otro lugar y para un público más versado, hubiera sido más pertinente *Sala de lo Criminal* puesto que se trataba de juzgar un intento de asesinato, hecho que competía a dicho tribunal. En la actualidad correspondería a la sala de lo penal de un Tribunal. Siguiendo el cuadro que presentamos, encontramos el término *prétoire*, que en este caso sí equivale a sala de audiencias, es decir, el pretorio. Para una mejor comprensión se ha traducido *Parquet* por la *Justicia*, palabra más conocida en español. El término correspondiente sería el de fiscalía. Lo mismo ocurre con *barreau*, que en francés designa exactamente el colegio de abogados y que curiosamente se ha traducido por tribunal.

La palabra *Bâtonnier* (*porteur du bâton*), de etimología diferente al de la lengua de llegada se traduce por decano, término que tiene, atendiendo a la explicación en español, su equivalente francés *doyen*, términos provenientes del latín *decanus*. *Bâtonnier* se utiliza en francés únicamente para referirse al Presidente del Colegio de Abogados. El término español se emplea igualmente para otros colectivos, como figura en la propia explicación de la nota y que se refleja en el cuadro anexo.

Hacemos una mención especial de la expresión *gens de robe* y de la traducción literal *gente de toga* así como de las explicaciones en ambas versiones. Dado el público al que estas versiones están destinadas, la edición francesa simplifica la explicación apoyándose en el conjunto de personas que en el campo de lo judicial pueden ir vestidas de cierta manera, es decir, *avocats* y *magistrats*. El texto español se centra en la palabra *toga*, o vestimenta, amplía la explicación en cuanto a las personas susceptibles de llevarla aunque coincide conceptualmente con la definición del diccionario francés para la expresión: "Anciennement LA ROBE : un des états sous l'Ancien Régime (hommes de loi, justice). Gens de robe. Noblesse de robe, conférée par la possession de certains offices de judicature" (*Le Robert électronique* 1996).

Características diferentes observamos en el segundo corpus analizado, el de las variaciones lingüísticas (lengua popular). La primera observación está en el término *batterie*, término que comporta idea de ruido, de violencia. Su traducción por *pelea*, a nuestro juicio, es en cierto modo débil. Quizás habría que añadir el adjetivo *violenta*, como aparece en la explicación francesa. El antiguo y en desuso término *balle*, para referirse al rostro, está bien traducido por *mofletes*, traducción que en ambos casos guarda el sema de redondez. Del mismo modo el sustantivo francés *godillots*, zapatos en el texto español, se refiere a unos gruesos zapatos, incluidos los de tipo militar, y armoniza mejor con el registro de lengua de todo el párrafo. ¿Por qué no poner el término español igualmente popular *zapatones*? De este modo la traducción estaría equilibrada con la dada acertadamente en el texto a propósito de *ripatons* (patas) «et si l'assassin avait passé par là avec ses ripatons on l'aurait vu, il a laissé la marque de

ses godillots» (Leroux, 2002: 78). Terminamos con la palabra *ponte*; la explicación, *personnages importants*, coincide plenamente con la traducción, personajes importantes, aunque consideramos que el término *mandamás* podría ser el idóneo. Los estudiantes españoles no sólo pueden comprender el texto, además enriquecen su léxico incorporando términos de uso menos frecuente pero que conservan su vigencia.

Tabla 5

Francés/Español	Explicación versión francesa	Explicación versión española Propuesta de traducción
<i>Batterie</i> , 15 pelea, 15	Querelle violente	Propuesta: <i>pelea violenta</i>
<i>La basse pègre</i> , 74 el hampa, 60	Voleurs et criminels.	Gente maleante que se dedica a negocios ilícitos
<i>Godillots</i> , 78 zapatos, 63	Grosses chaussures militaires.	Propuesta: <i>zapatones</i>
<i>Apache</i> , 358 apache, 268	Voyou, prêt à tout.	Fig. bandido o salteador
<i>Pontes</i> , 358, personajes importantes, 268	Personnages importants.	Propuesta: <i>mandamás</i>
<i>Chevalier d'industrie</i> , 400 Caballero de industria, 301	Homme d'affaires malhonnête.	Fig. e irónicamente: hombre que con apariencia de caballero vive de la estafa y del engaño

Al inicio de este trabajo hemos citado los elementos que según Genette constituyen el peritexto, uno de ellos los *intertitres*. Queremos destacar el título del capítulo X: "Ahora habrá que comer matanza". Reconocemos una traducción muy acertada, incluso de una gran habilidad. El autor de la obra hace un juego de palabras, relacionando lo que va a comerse en el restaurante del lugar con el intento de asesinato, eje central de la historia. Debemos señalar que *saignant* es un término que contiene el sema de sangre, y que implícitamente también está conceptualmente en el vocablo español. No obstante la explicación dada en el texto español sobre el término matanza (carne de cerdo preparada de diversos modos) creemos que invalida la imagen que el autor ha querido expresar con su juego de palabras: "Nous n'avons point de poulet (...) Je sais, répliqua mon ami d'une voix goguenarde qui me surprit, *je sais que maintenant, il va falloir manger du saignant*" (Leroux, 2002: 125).

## Conclusión

Del análisis de las notas podríamos deducir que éstas constituyen una necesidad para el joven lector al que se presupone un léxico pobre en algunos campos. El hecho de encontrar versiones de la misma obra en otras lenguas, destinadas igualmente a un público escolar, editadas en condiciones similares, es decir, con el apoyo de notas y su correspondiente explicación, parece demostrarlo. Del mismo modo, podemos pensar que el sistema de notas aclaratorias cumple bien la finalidad didáctica de facilitar la comprensión, y que por consiguiente constituyen un elemento importante de motivación.

Comparando ambas versiones, la edición francesa explica en mayor profundidad el léxico jurídico. La versión española es más concreta al respecto, y se observan algunas imprecisiones que, por otra parte, no alteran la comprensión ni inducen a error. De todos es conocida la dificultad que entraña la traducción jurídica y sobre todo la equivalencia de términos e instituciones. En lo que concierne a la lengua en desuso, popular o literaria, la edición española utiliza, en la medida de lo posible, un léxico más actual, propio del momento en el que se traduce, casi cien años después de su publicación. En la explicación de las notas, la versión española es más generosa en el empleo de sinónimos, menos frecuentes en la versión original, en la que la explicación se hace mediante sustantivo más adjetivo o a través de perífrasis: *perspicacité* se convierte en *l'intelligence subtile*, el texto español propone agudeza, sutileza, sagacidad; *préambule* queda explicado como *début d'un discours*, preámbulo en español y *la radiographie est une photographie de l'intérieur du corps par l'intermédiaire des rayons X*, definición enciclopédica de un término científico, radiografía en español, término que en la actualidad los adolescentes conocen sobradamente.

Los ejemplos citados, además de todo lo expuesto hasta ahora, nos llevan a una última consideración que une la lectura, la didáctica y la traducción: ¿Deben los jóvenes estudiantes leer las obras literarias en lengua extranjera o en lengua materna?

Hay quien piensa que debe abrirse la puerta a las obras traducidas en lengua materna y que debe hacerse una especie de catálogo o de guía de las buenas traducciones. Es el caso de Françoise Ploquin: "Sous prétexte de mettre les élèves en contact avec le texte original des oeuvres, la classe de langue ne permet pas aux apprenants de se familiariser avec les oeuvres littéraires" (*LFDM*, nº 334: 23). No obstante, podemos encontrar igualmente quien propone lo contrario, como E. Kalinowska: "Si elle demande plus d'efforts de compréhension à l'apprenant, la lecture en langue étrangère possède bien des vertus. Non seulement elle permet d'améliorer ses compétences linguistiques mais elle l'enrichit personnellement en l'initiant à la culture de la langue étrangère" (*LFDM*, nº 334: 27).

En cualquier caso, consideramos que una buena traducción acompañada de un

sistema de notas incita a la lectura de obras extranjeras. Los términos quedan traducidos, la explicación amplía el concepto. No se trata de realizar una hipertraducción, sino de facilitar una buena recepción. Si este sistema no pone al alumno en contacto con la lengua extranjera, lo acerca a la cultura de ese país, hecho, por otra parte, nada desdeñable. De otro modo difícilmente un escolar español podría leer la obra de Gaston Leroux, escritor que utilizó un léxico complejo, específico en algunos campos y con abundantes regionalismos; un relato que abunda en la descripción de útiles, objetos y costumbres propios de la época. Entendemos que el género al que pertenece, novela policíaca, junto con su personaje central, el jovencísimo detective Rouletabille, son elementos de interés para el igualmente joven lector al que estas ediciones están destinadas, por ello encontramos que el excesivo número de notas explicadas, sea a pie de página o al margen, puede romper el ritmo de lectura. Se debe suponer en los lectores jóvenes la capacidad de utilizar el contexto para comprender el significado de las palabras desconocidas. Quizás deberíamos dejar mayor libertad a la imaginación como complemento de algunas carencias lingüísticas. ¿Qué sería de Caperucita Roja sin la famosa frase “Tire la chevillette, la bobinette cherra”? Para conseguir esto con éxito, es necesaria, a nuestro juicio, la complicidad y el buen entendimiento entre los consejeros pedagógicos de las editoriales y el traductor.

## Referencias bibliográficas

*Diccionario de la lengua española (DRAE)*. (1992). Madrid : Real Academia Española.  
GENETTE, Gérard (1985). *Seuils*. París : Éd. du Seuil.

*Le Nouveau Petit Robert*. (1996). Paris : *Le Nouveau Petit Robert* (1996). Version électronique. París : Le Robert.

LEROUX, Gaston (2002 [1907]). *Le mystère de la chambre jaune*. Col. LPJ. París : Hachette.

LEROUX, Gaston (2002). *El misterio del cuarto amarillo*. Col. Tus libros. Selección. Madrid : Anaya.

KALINOWSKA, E. “Une place d’honneur pour la littérature en langue étrangère”. In : *LFDM*, nº 334, pp. 27-28.

MERLIN WALCH, Olivier (1998). *Dictionnaire Juridique*. París : Librairie Générale de Droit et Jurisprudence.

PLOQUIN, Françoise. “Quand la langue tue la culture”. In : *LFDM*, nº 334, pp. 23-24.

Francés/Español	Explicación versión francesa	Explicación versión esp. Propuesta de traducción
<i>Cour d'assises</i> , 9 sala de audiencias, 10	Tribunal qui juge les criminels.	Propuesta: Audiencia Provincial ( <i>Sala de lo Penal</i> )
<i>Investigation</i> , 10 investigación, 11	Enquête.	
<i>Parquet</i> , 19 Justicia, 17	Groupe de Magistrats chargés de réclamer une condamnation au nom de la loi.	Propuesta: fiscalía
<i>Barreau</i> , 21 tribunal, 20	Ensemble des avocats	Propuesta: colegio de abogados
* <i>Bâtonnier</i> , 277 Decano, 206	Avocat élu pour représenter l'Ordre des avocats.	En una corporación o en una facultad universitaria, el que aun <b>no</b> siendo el más antiguo, es elegido o designado para presidirla: <b>doyen: decano</b>
* <i>Gens de robe</i> , 330 gente de toga, 248	<b>Avocats et magistrats</b>	<b>Prenda</b> hasta los talones con capa y esclavina, que como insignia de su función, se ponen sobre el vestido los magistrados, abogados, catedráticos... <b>Propuesta: togados</b>
* <i>Prétoire</i> , 330 sala de audiencia, 249	Salle d'audience d'un Tribunal.	<b>Propuesta: pretorio, sala judicial de audiencia.</b>

## 1- TÉRMINOS JURÍDICOS

Francés/Español	Explicación versión francesa	Explicación versión esp. Propuesta de traducción
<i>Batterie</i> , 15 pelea, 15	Querelle violente	Propuesta: pelea violenta/
* <i>La basse pègre</i> , 74 el hampa, 60	*Voleurs et criminels.	*Gente maleante que se dedica a negocios ilícitos.
<i>Godillots</i> , 78 zapatos, 63	Grosses chaussures militaires.	<b>Propuesta: zapatones</b>
* <i>Apache</i> , 358 apache, 268	*Voyou, prêt à tout.	*Fig. bandido o salteador
<i>Pontes</i> , 358, personajes importantes, 268	Personnages importants.	<b>Propuesta: mandamás</b>
* <i>Chevalier d'industrie</i> , 400 caballero de industria, 301	* <b>Homme d'affaires</b> malhonnête.	*Fig. e irónicamente: <b>hombre que con apariencia de caballero</b> vive de la estafa y del engaño.

## 2- VARIACIONES LINGÜÍSTICAS I (lengua popular)



# A FRANCOFILA NEO-REALISTA DA VÉRTICE NO PÓS-GUERRA

Carina Infante Carmo

Universidade do Algarve

Cerca de 1945, o Secretariado Nacional da Informação (SNI) edita uma colecção de cartazes de propaganda da ordem corporativa salazarista, sobretudo dirigida às classes trabalhadoras, não obstante as elevadas taxas de analfabetismo que as afectava. Na sua mundivisão totalitária, o regime tinha nesse organismo um meio de inculcação e mobilização ideológicas: pela via de meios de comunicação de massas, como a rádio ou o cartaz, tentava verbalizar um guia para a acção política e mergulhar no quotidiano das pessoas. De entre os cartazes acima referidos destaca-se um dirigido a artistas e intelectuais, onde se enumeram várias iniciativas no campo da cultura e das artes, integradas na *Política do Espírito* que António Ferro liderava desde 1933<sup>1</sup>. Dois slogans em corpo de letra mais pequeno vão, entretanto, além do tom de aclamação, dando sinal da mudança dos tempos que corriam: em cima, lê-se “A política foi sempre inimiga das artes e das letras”; e, no rodapé do cartaz: “Toda uma obra de renovação e revelação de valores de que tanto aproveitaram os artistas, entre os quais alguns que se proclamam hoje inimigos do ESTADO NOVO”<sup>2</sup>.

Aqui são essencialmente duas as mensagens veiculadas. A segunda citação indicia, de forma ressentida, a menor capacidade de o regime mobilizar os agentes do universo artístico e cultural, ao contrário do que, de facto, conseguira durante a década de 30 até à Exposição do Mundo Português, em 1940<sup>3</sup>. No fundo, está em causa o ascenso

---

1. António Ferro (1895-1956) dirigiu a máquina de propaganda do Estado Novo entre 1933 e 1949. Companheiro dos primeiros modernistas e editor da revista *Orpheu*, este jornalista e escritor, amante de jazz e cinema, tornou-se na figura central da política cultural do salazarismo, autodenominada *política do espírito*, e da consagração do modernismo em Portugal. Fascista confesso, sugeriu a Salazar a criação de um organismo que fizesse propaganda aos grandes feitos do regime: designado, até 1944, Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), o Secretariado Nacional de Informação (SNI) controlava as áreas do turismo, cinema, espectáculos, teatro, imprensa, rádio e a Censura. A Ferro coube as funções de comissário-geral do Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris (1937) e nas exposições de Nova York e de São Francisco (1939); a condução geral das comemorações do Duplo Centenário (1940); a remodelação da Emissora Nacional (1941); a criação das Pousadas de Turismo (1942); o lançamento das revistas *Panorama* (1941) e *Atlântico* (1942); o Museu de Arte Popular (1948); ou o Estatuto de Turismo (1949).

2. Este cartaz pertence à Fototeca do Palácio Foz (extinta e integrada no Centro Português de Fotografia) e está acessível em Vieira, 2000: 202.

3. Motivada pela comemoração do duplo centenário da Independência (1140) e da Restauração (1640), a Exposição do Mundo Português de 1940 foi o mais importante acontecimento político-cultural do Estado Novo, envolvendo a colaboração de inúmeros artistas modernistas. Implantada na zona ribeirinha de Belém, em Lisboa, a Exposição teve três secções: uma histórica, outra colonial e uma terceira etnográfica, havendo um único país convidado, o Brasil, que possuía

do movimento cultural antifascista — o neo-realismo —, que, nos anos 40, se torna na grande contra-cultura do salazarismo, atraindo um número crescente de jovens intelectuais e artistas. Na sua base vinga a ideia de que a cultura não é alheia (ou “inimiga”, como se lê na primeira citação do cartaz) da política, antes lhe subjaz; nesse sentido, ela funciona como sucedâneo possível do debate político, abafado pela ditadura, e como campo poderoso de batalha ideológica.

Luís Augusto Costa Dias e António Pedro Pita (1996) e, mais recentemente, Luís Trindade (2004), Luís Crespo Andrade (2007) e Viviane Ramond (2008) demonstraram até que ponto a imprensa cultural (tal como a escolha frequente do formato da conferência) foi o dispositivo necessário ao desenvolvimento e consolidação daquele movimento. Na década de 30, os periódicos *O Diabo* (1934-1940) e *Sol Nascente* (1937-1940) são exemplos maiores dessa maturação doutrinária que toma forma em público, desse “*work in progress*” (Pita, 2005: 80), não “definido previamente à apresentação pública dos principais romances e poemas, dos textos doutrinários básicos, das iniciativas editoriais fundadoras” (*idem: ibidem*) do neo-realismo português.

Ora se, desde os meados da década de 1930, nomeadamente nas páginas daqueles jornais culturais, a França foi referencial para a formação da frente cultural do neo-realismo e da nova consciência teórica, política e estética que a sustenta, o Pós-Guerra dá sinais exuberantes de mobilização francófila no campo editorial neo-realista. Para artistas e intelectuais que viviam sob ditadura e que absorviam com entusiasmo a reflexão francesa de fundo marxista e a produção artística da Resistência, Henri Barbusse, Romain Rolland, Louis Aragon, Paul Éluard ou Georges Friedmann encarnam a França herdeira da tradição revolucionária e protagonista da arte e do pensamento progressivos e humanistas. A proliferação de artigos e livros, traduzidos ou originais, confirma esse declarado investimento simbólico, sendo naturalmente parte da intervenção cultural oposicionista que agita o país na segunda metade dos anos 40.

Reveladores dessa mobilização são vários periódicos culturais da época. Sobressai, em primeiro lugar, a revista *Afinidades. Revista de Cultura Luso-Francesa* (1942-1946), publicada em Faro e dinamizada, entre outros, pela pintora francesa ali exilada, Hélène de Beauvoir. Nos seus vinte números colaboraram nomes tão significativos como Aragon, Giraudoux, Gide, Éluard, Saint-Exupéry, Colette, Mauriac, Breton, Sartre ou Simone de Beauvoir, para não falar do lado português: Gaspar Simões, Abel Salazar, Cardoso Pires, Jaime Brasil ou Mário Dionísio. Uma publicação editada numa cidade de província projectava então o diálogo entre os dois países, através de artistas que, em tempo de guerra e opressão, lutavam pelos valores da democracia e de uma cultura de

---

um pavilhão próprio. Em plena II Guerra Mundial, a Exposição constituiu um gesto de consagração pública do regime salazarista, ao associar os traços mais marcantes do seu nacionalismo – autoritarismo, colonialismo e conservadorismo – a um passado mítico legitimador do presente.

protesto e de libertação<sup>4</sup>.

Idêntico fascínio pela França renascida e pelos seus escritores *engagés* revela a *Seara Nova*, revista de orientação liberal-republicana, cujas páginas dão voz às grandes e efémeras esperanças de democratização do Pós-Guerra. Convém sublinhar que aí são publicadas as primeiras canções de resistência que virão a integrar *Marchas, Danças e Canções* (1946), de Fernando Lopes-Graça<sup>5</sup>, e que o número comemorativo dos 25 anos da revista, de 26 de Outubro de 1946, reflecte o vigor da frente cultural antifascista mobilizada em torno de organizações como o MUD e o MUDJuvenil. Ao folhear os números desse ano da *Seara Nova*, é também notória a proliferação de artigos, inéditos ou não, de destacadas figuras da intelectualidade francesa (Jean-Paul Sartre, René Dumesnil ou André Malraux) que dão testemunho do seu entendimento de uma arte empenhada e que exaltam o papel dos artistas e intelectuais na libertação nacional. Também vários colaboradores portugueses fazem recensão entusiasmada da obra de autores franceses da Resistência: é o caso de Pedro Soares ou António Miguel, autor de uma série de artigos intitulada “Poetas franceses saídos da guerra”<sup>6</sup>.

Como é fácil compreender, esta orientação francófila da *Seara Nova* funciona como arma de combate anti-salazarista, mas resulta também da iniciativa de organismos oficiais ou corporativos franceses que, logo a partir de 1944, se empenharam em promover dentro do país e no estrangeiro inúmeros intelectuais da Resistência, assim como ajudaram resistentes, políticos e historiadores no seu afã de fixar testemunhos e de fazer a história da França não colaboracionista, muito pouco tempo depois de ela ter acontecido (Douzou, 2005: 53-82). Aí assentaram as bases da IV República, expurgada da mancha de Vichy. Nesse quadro se explica a acção da diplomacia francesa junto

---

4. Deixo a referência a livros que fizeram a exaltação resistencialista até à década de 50 e início da de 60. É certo que *Cartas de Fuzilados* é editado, ainda nos finais dos anos 40, pela editora portuense AOV (com introdução de Alberto Souto e prefácio de Lucien Scheler), muito próximo no tempo do original francês, de 1946. O mesmo não sucede com duas obras de ficção, publicadas em França em 1945: de Louis Aragon, o livro de contos *Servidão e Grandeza dos Franceses* (Europa-América, 1963), com prefácio de João José Cochofel; e de Roger Vailland, *Cabra-Cega* (Ulisseia, 1959), romance marcante para a geração de autores portugueses surgidos depois da Guerra. É o caso do prefaciador do livro, José Cardoso Pires, para quem a filiação desta narrativa da resistência na tradição libertina francesa ajuda a compor um “herói da crise artística (e política) de uma França que perdeu os prestígios de capital” (2005: 246-247), face à ascendente cultura anglo-saxónica.

5. A partir de Março de 1945 Lopes-Graça ganha um lugar proeminente na redacção da *Seara Nova*, claramente mobilizada pela causa oposicionista do Movimento de Unidade Democrática (MUD) e pela sua derivação juvenil, o MUDJuvenil. A essa posição do compositor não é alheio o facto de a revista publicar as canções “Jornada” e “Mãe Pobre”, a 20 de Outubro de 1945. No número de 3 de Novembro, é a vez da canção «Companheiros, Unidos», com poema de Arquimedes da Silva Santos, identificada como hino do MUD.

6. Com o título “Poetas franceses saídos da guerra”, António (Dias) Miguel publica quatro pequenos artigos que começam no n.º. 989 (27 Julho 1946: 201-202) e terminam no n.º. 1000-7 (26 Outubro 1946: 191-192), estudando em particular a obra de Pierre Emmanuel (n.º. 992, 17 Agosto 1946: 251-252) e Louis Aragon (n.º. 996, 14 Setembro 1946: 20-21). Destaco ainda o artigo “O pensamento livre é uma atitude dos escritores franceses” (*Seara Nova*, n.º. 1000-7, 26 Outubro 1946: 162-163), onde Manuel Campos Lima apoia com veemência a actividade saneadora do Comité National des Écrivains (CNE) que, desde 1944, recusava toda a colaboração, na imprensa ou em colecções, de escritores colaboracionistas.

da imprensa cultural portuguesa, fornecendo, no caso em apreço, textos geralmente identificados com a referência “Exclusivo para a *Seara Nova*”. Por isso também, na secção das revistas recebidas, eram maioritários os periódicos enviados sob os auspícios do Serviço de Informação de Imprensa da Legação da França em Portugal.

A este propósito é interessante convocar um excerto de uma carta de Fernando Lopes-Graça a João José Cochofel, então redactor principal da revista coimbrã *Vértice* que, em Dezembro de 1946, edita um número triplo especial inteiramente dedicado à cultura e arte francesas. As palavras de Lopes-Graça são de 22 de Agosto desse ano:

Sobre o vosso número dedicado à França, confesso que, depois do “entusiasmo” dos representantes desta na ONU pela entrada de Portugal no seu seio, me parece que devemos ser prudentes nas nossas manifestações de simpatia francófila, não evidentemente, porque não haja uma parte da França que mereça a nossa simpatia mas porque creio que os nossos sentidos são, no fundo, desviados da sua verdadeira finalidade e aproveitados pelos democratas de fresca data para conseguirem os seus perversos fins que são, naturalmente, “salvarem-se” a todo o custo e muito lhes não há-de custar a eles, mas sim a nós... Na *Seara Nova*, vou propor que se acabe com a inserção de artigos fornecidos pelas entidades oficiais ou oficiosas francesas. Parece-me ser isso uma necessária medida de higiene política. Estamos a ver que a sua publicação não serve senão para a “boa informação” que os meios diplomáticos fornecem do país e dos seus senhores. Precisamos de não nos prestarmos ao jogo. Recomento isto ao vosso critério, mas parece-me que não estou a ver as coisas muito disparatadamente. (Lopes-Graça, 1946)

A observação de Lopes-Graça tem a enorme curiosidade de nos dar a temperatura política do momento vista de dentro de um dos circuitos neo-realistas mais activos e criativos. A inequívoca admiração francófila pelo heroísmo da Resistência francesa e pela cultura antifascista que a enfermou não obsta ao sentido prático perante o novo contexto geo-político do Pós-Guerra, que, em Agosto de 1946, permitiu a Salazar pedir a admissão de Portugal à ONU, com apoio dos EUA, da Inglaterra e da França<sup>7</sup>. Daqui se depreende até que ponto revistas como a *Vértice* ou a *Seara Nova* eram espaços privilegiados de embate ideológico com o regime salazarista.

Desenvolvo, agora, o caso do número especial da *Vértice* sobre a França, publicado em Dezembro de 1946, com apoio financeiro do Instituto Francês em Portugal. A *Vértice*, fundada em 1942, passara a ser, a partir de 1945, a mais importante revista cultural legal influenciada pelo Partido Comunista Português, com os seus 1.300 assinantes e 3.000 exemplares de tiragem (Madeira, 1996: 281). Quanto a este número especial,

---

7. O veto da URSS adia a concretização dessa admissão para 1955, mas o episódio dá sinal das razões da *Realpolitik* que leva as potências ocidentais vencedoras da II Guerra Mundial a protegerem a ditadura portuguesa. A oposição não deixará de condenar esta iniciativa salazarista e os seus apoios internacionais, nos documentos “O MUD perante a admissão de Portugal na ONU” e “Portugal fora das Nações Unidas”, divulgadas em Agosto de 1946. Os tempos subsequentes serão de repressão violenta do regime com prisões de muitos subscritores dessa carta e com a expulsão de vários cientistas antifascistas, como Bento Jesus Caraça ou Mário de Azevedo Gomes da Universidade, sendo-lhes proibida a docência, mesmo no ensino privado.

há que dizer que a sua muito significativa colaboração francesa e portuguesa (de Jean Cassou e Louis Saguer a Manuel Mendes e Armando Castro, entre muitos outros) homenageia a pátria renascida da Resistência e, ao dar-lhe esse lugar proeminente, visa, acima de tudo, consolidar a expressão neo-realista no campo do pensamento, da literatura, da música e das artes plásticas.

A iniciativa de um número sobre a França deriva do fascínio por um país onde, já nos anos 30, fora incontornável a mobilização intelectual contra o fascismo e a guerra (em primeiro lugar, contra a Guerra Civil de Espanha), verdadeiro catalisador da transformação da consciência dos intelectuais portugueses em direcção a uma cultura antifascista e marxista. Assim se entende a atracção efusiva pelo exemplo cívico do escritor Romain Rolland, presidente, desde 1932, do Congresso Mundial contra a Guerra, com sede em Amsterdão. Aos olhos dos neo-realistas Rolland ganhou a dimensão de ícone do intelectual que comunica o seu pensamento livre à sociedade, aplicando à ordem política uma notoriedade adquirida no campo intelectual e artístico, neste caso mobilizado pelo pacifismo e pela cultura como instância e prática progressiva das sociedades<sup>8</sup>. Segundo António Pedro Pita, esse é um dos tópicos essenciais da formação teórica do neo-realismo, feita justamente por via francesa, graças também às traduções de clássicos do marxismo e a textos de reflexão e divulgação de pensadores franceses que “acomodaram o marxismo às categorias do racionalismo” (2002: 91), de fonte iluminista. Por último e não menos marcante, destaca-se a influência da poética da Resistência, de Aragon ou Éluard, que “influiu fortemente na escrita de alguns poetas portugueses e na releitura da poesia anterior” (*idem: ibidem*).

Sintomaticamente, o número especial da *Vértice* é um concentrado riquíssimo desse legado francês em vários domínios, da economia à ciência, da criação poética ou plástica ao cinema. Logo o “Editorial”, não assinado, da revista anuncia o propósito de exaltar o heróico exemplo “[...] de um país renascido pela dedicação patriótica e pelo sacrifício doloroso do seu povo e dos seus intelectuais.” (*Vértice*, 1946: 5). Se não ignora a ascensão coeva do mundo anglo-saxónico, a revista pretende louvar a “grande nação latina, que está retomando como lhe compete o «lugar de grande nação no mundo» - o *lugar da França*, amada e querida de todos os que amam a liberdade” (*idem: ibidem*; itálico do texto)<sup>9</sup>.

---

8. São precisamente essas as razões que invocam Mário Dionísio, numa entusiasmada saudação aos 73 anos de Rolland, em *O Diabo* (28 Janeiro 1939: 1), e Bento de Jesus Caraça, na *Seara Nova* (28 Abril 1945: 287), quando lhe presta uma comovida homenagem póstuma. Em 1966, Joaquim Namorado dedicar-lhe-á o artigo “No centenário do nascimento de Romain Rolland” na *Vértice* (n.º. 276, Setembro 1966: 585-593).

9. A mesma ênfase afectiva transparece na resenha da actividade cultural francesa, apresentada no fim do volume. Senão leia-se: “É esta a tradição verdadeira da França que amamos, a tradição do progresso e da fé nos destinos do homem. E é por esta tradição que a França está tão perto do nosso coração.” (*Vértice*, 1946: 158). Todavia, como adiante veremos, o número da *Vértice* não se fica pela exaltação da França heróica que, pelo contrário, inunda a reportagem longa e prosélica que Alves Redol publica em 1947, *A França. Da Resistência à Renascença* (Lisboa, Inquérito), com apoio do Departamento

A recensão de José Barbosa sobre a imprensa francesa na clandestinidade, a transcrição, em parte ou no todo, das intervenções de Paul Langevin, Marcel Prenant, Auricoste, Léon Moussinac, Jean Cassou, Paul Éluard, Vercors e Aragon, no Congresso Francês ao Serviço da Paz (realizado em Paris, entre 27 e 30 de Junho 1946, pela União Nacional dos Intelectuais), assim como a colaboração expressa na revista de Jean Cassou e Louis Saguer mostram a força atractiva destas personalidades e a vontade de a *Vértice*, pelo seu lado, intensificar os elos directos e constantes com a fonte cultural da tradição revolucionária e humanista que é a França.

Não é certamente ocasional que o número da revista comece pela literatura; sobretudo pelo íman da poesia francesa contemporânea, de cuja selecção bilingue (listada por extenso no sumário da revista: cf. fig. 1) destaco o emblemático “Liberté”, de Paul Éluard, em versão livre de Carlos de Oliveira; “1940”, de Jules Supervielle, traduzido por Fernando Lopes-Graça; e, em separata da revista, a canção deste compositor com versos de Louis Aragon, “Chanson du Sixième Hiver”, extraídos do volume *Le Musée Grévin* (1943)<sup>10</sup>.

<b>VÉRTICE</b>		
REVISTA DE CULTURA E ARTE		
Director e proprietário: RAUL GOMES	<i>Redacção e Administração:</i>	
Editor: SÉRGIO MARQUES LOPES	Rua das Fátigas, 45-2.º D.º — Coimbra	
Composto e impresso na Tip. «Attila» — Rua Ferreira Borges, 109 e 121 — Telefone 2008 — Coimbra		
DEZEMBRO DE 1946	VOLUME III	N.º 40 e 42
<small>Distribuição exclusiva para todo o país: PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, L.D.A. Rua das Gáveas, 62-2.º — Lisboa — Telefone 3 085</small>		
<b>NÚMERO ESPECIAL DEDICADO À CULTURA E À ARTE FRANCESAS</b>		
<b>SUMÁRIO:</b>		
<p><b>EDITORIAL</b> ● OS BURGUESES DE PARIS, Romão Gary ● <b>LIBERTÉ</b>, Paul Éluard ● <b>UN SONNET ÉCRIT AU SÉCRET</b>, Jean Cassou ● <b>DERNIER AUTOMNE</b>, Léon Moussinac ● <b>MIEUX QU'UNE VICTOIRE</b>, Léon Moussinac ● 1940, Jules Supervielle ● <b>IMAGES</b>, Buz ● <b>HOMENAGEM AO «MAQUIS»</b>, detenho de Júlio Pomar ● <b>4 POEMAS À FRANÇA</b>, José Ferreira Monte ● <b>UMA MENSAGEM E UM ARTIGO DE JEAN CASSOU</b> ● <b>AS TENDÊNCIAS ACTUAIS DA MÚSICA FRANCESA</b>, Louis Saguer ● <b>O CINEMA E A FRANÇA</b>, Roberto Nóbrega ● <b>A ESCOLA DE PARIS E A FRANÇA VIVA</b>, Júlio Pomar ● <b>OS ESCRITORES FRANCESES NA RESISTÊNCIA</b>, Joaquim Namorado ● <b>O PINTOR MARCEL GROMAIRE</b>, Mário Dionísio ● <b>NOTÍCIA</b>, Manuel Mendes ● <b>A FILOSOFIA AO SERVIÇO DO RENASCIMENTO FRANCÊS</b>, J. Amarel Negreira ● <b>A RECONSTRUÇÃO ECONÓMICA DA FRANÇA E O SEU SIGNIFICADO</b>, Armando Castro ● <b>A FRANÇA E AS CIÊNCIAS DA VIDA</b>, Ilídio Sardoeira ● <b>FERNAND HOLWECK</b>, António Jódice ● <b>EM LIVRO DE HÁ DEZ ANOS QUE PERMANECE ACTUAL</b>, Rodrigo Soares ● <b>«LES RAYONS COSMIQUES»</b>, Egídio Namorado ● <b>A IMPRENSA FRANCESA NA CLANDESTINIDADE</b>, José Barbosa ● <b>A IMPRENSA FRANCESA AO SERVIÇO DA PAZ</b>, intervenções de Paul Langevin, Marcel Prenant, Auricoste, Léon Moussinac, Jean Cassou, Paul Éluard, Vercors e Aragon ● <b>VISTAS SOBRE UM PANORAMA</b>, R. A. ● <b>O «PEGUY» DE ROMAIN ROLLAND</b>, Eduardo Coimbra ● <b>O ARTIGO DE JEAN CASSOU</b> (tradução) ● <b>A ESCOLA DE PARIS E A FRANÇA VIVA</b> (comentários às ilustrações deste artigo), Júlio Pomar ● <b>NOTICÁRIO</b> ● <b>ATRAVÉS DA IMPRENSA</b> ● no reproduções em brevíssimo ● <b>EM SEPARATA</b>: uma canção de Fernando Lopes Graça sobre versos de Aragon.</p>		

Fig. 1- Sumário do número especial da *Vértice* (1946) sobre a França

das Relações Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros e da União Nacional dos Intelectuais de França.

10. Esta colectânea de Aragon foi publicada, em 1943, sob o pseudónimo François Le Colère, com a chancela das Éditions de Minuit, a principal editora clandestina durante a Ocupação, fundada, em 1941, por Jean Bruller, futuro Vercors, e Pierre Lescurre. A escolha deste poeta francês é excepcional no conjunto de canções de intervenção de Lopes-Graça, já que este musicou quase sempre poetas de língua portuguesa ou espanhola.

No artigo “Os escritores franceses na Resistência”, Joaquim Namorado aclama esta inescapável matriz poética. Não apenas entroniza as figuras heróicas dos poetas resistentes<sup>11</sup> como elege dois traços distintivos desta poesia que marcou indelevelmente a produção lírica dos neo-realistas portugueses. Primeiro, a aproximação ao quotidiano circunstancial dos homens, às coisas concretas do real: “Toda a poesia da *Resistência* é poesia de circunstância, custe embora às vestais da arte pura, e, ao mesmo tempo, a mais alta expressão da poesia francesa do nosso século [...]” (*Vértice*, 1946: 63). Depois, a inscrição declarada dessa poesia numa tradição antiga, conformando um projecto cultural patriótico: “[...] ir buscar às mesmas fontes do passado o alimento do seu próprio canto, para numa superação inteligente se exprimirem numa linguagem do seu tempo que contenha quanto do passado é vivo e actual.” (*idem: ibidem*). *Mutatis mutandis*, é também isso que caracteriza, no essencial, o projecto poético neo-realista que se apresenta na colecção *Novo Cancioneiro* (1941 -1944).

O gesto evocativo da França serve para que o número da *Vértice* defina as matrizes do movimento cultural de que é porta-voz, consciente do tempo da sua constituição e marcado pela diversidade ideológica e estética que sempre abrigou. O “Editorial” assume, de resto, a consciência histórica da formação literária, científica e artística da “jovem inteligência portuguesa” (*idem*: 3). Cita uma lista extensa de nomes e títulos; além das revistas *Europe*, *Clarté*, *Commune*, *Les Volontaires* e *La Pensée*, enumera os escritores Jean Cassou, Romain Rolland, Louis Aragon e Elsa Triolet; e, no domínio do ensaio, refere Gutterman, Henri Lefèbvre, Lucien Fèbvre ou Marc Bloch. É, contudo, a *La Crise du Progrès* de Georges Friedmann que indirectamente se associa a grande “influência do pensamento progressivo francês entre nós a partir de 1936” (*idem: ibidem*), data da publicação do livro.

Na mesma linha vai artigo de Rodrigo Soares (aliás, Fernando Pinto Loureiro), “Um livro de há dez anos que permanece actual (*La Crise du Progrès* de Georges Friedmann)”: nele se valoriza a importância da técnica e do tema co-relativo do progresso que, segundo António Pedro Pita (2002: 90), sustentou numerosas reflexões na imprensa neo-realista do tempo em busca da validade científica do materialismo dialéctico. A veemência do articulista, ao tempo dirigente do sector intelectual de Coimbra do PCP, é sintomática da sua confiança inabalável naquela orientação político-filosófica, quando a vê como única concepção da vida capaz de resolver os problemas do seu tempo:

---

11. Na contracapa da *Vértice*, lê-se uma citação de Victor Hugo, poeta-cidadão que cantou de forma altissonante a mobilização patriótica dos seus concidadãos. O excerto é retirado do poema “Hymne” (in *Les Chants du Crépuscule*, 1835): “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie/ Ont droit qu’à leur cercueil la foule vienne et prie./ Entre les plus beaux noms leur nom est le plus beau./ Toute gloire près d’eux passe et tombe éphémère;/ Et, comme ferait une mère,/ La voix d’un peuple entier les berce en leur tombeau./ Gloire à notre France éternelle!/ Gloire à ceux qui sont morts pour elle!/ Aux martyrs! aux vaillants! aux forts!/ À ceux qu’enflamme leur exemple,/ Qui veulent place dans le temple,/ Et qui mourront comme ils sont morts!”.

A grande lição do livro de Friedmann é sobretudo para aqueles intelectuais a quem as transformações históricas do nosso tempo se apresentam predominantemente como confusas querelas ideológicas, como derrocadas ou renascenças de puras ideias e princípios e não como resultado de um processo histórico, com o emergir renovador de novas forças sociais triunfantes. Que esses intelectuais perplexos, intimamente progressistas, mas entibados por uma cultura que herdaram e que lhes custa refazer, ponham os olhos no livro de Friedmann e olhem em redor para a nossa época. (*Vértice*, 1946:102)

Este não é o único texto na *Vértice* sobre as questões da ciência e da técnica; também Jofre Amaral Nogueira as trata em “A filosofia ao serviço do Renascimento francês” (*Vértice*, 1946: 76-84), invocando a fonte iluminista do racionalismo francês, a *Enciclopédia*, que “é a referência histórica e a metáfora para a compreensão do marxismo como concepção geral do mundo e da vida, e constitui a ideia subjacente à Biblioteca Cosmos de B. J. Caraça” (Pita, 2002: 91)<sup>12</sup>. Em todo o caso, as palavras de Rodrigo Soares fazem sobretudo eco do contexto ideológico do Pós-Guerra. Importa não esquecer a campanha promovida, a partir de 1946, na imprensa do Partido Comunista Francês a favor de uma maior subordinação dos intelectuais ao aparelho partidário e contra a arte abstracta, definida como “cosmopolita”, adoptando os postulados do realismo socialista, definidos por Jdanov em 1934. “Era, na realidade, a emergência da questão cultural e ideológica a abrir caminho à questão política” (Madeira, 1996: 245) da Guerra Fria<sup>13</sup>.

Numa carta de Rui Feijó endereçada a João José Cochofel, torna-se óbvia a contestação das palavras de Rodrigo Soares, dando voz aos que, dentro do neo-realismo, reagem negativamente ao recrudescimento do sectarismo e à exclusão de entre os intelectuais modelares (como os citados no “Editorial” da revista) de nomes como Paul Nizan ou André Malraux: “Esta é a verdade e a verdade não pode contrariar as nossas ideias; o que contraria é ortodoxos acanhados que não vêem mais do que a ponta do seu nariz e que nunca serão capazes de absorver capazmente a souplesse e a riqueza do materialismo dialéctico.” (Feijó, 1947).

No número em estudo da *Vértice* encontramos também o pintor Júlio Pomar a criticar a evolução da política cultural na esquerda francesa. Em “A escola de Paris e a França viva”, não deixa de exaltar o heroísmo dos resistentes, à semelhança do que faz no

---

12. A Biblioteca Cosmos, criada em 1941 sob a direcção de Bento Jesus Caraça, é um marco da cultura em Portugal do século XX. Nos antípodas da acção política salazarista, este projecto enciclopédico tem por base o sentido emancipador da cultura, ao promover a divulgação científica e humanística junto do grande público. A colecção abrangeu temas diversos: Ciências e Técnicas; Artes e Letras; Filosofia e Religiões; Povos e Civilizações; Biografias; Epopeias Humanas; e Problemas do Nosso Tempo. Desde 1941 até 1948, à data da morte do seu fundador, foram publicados 114 títulos, 145 volumes, com uma tiragem de quase 800 mil exemplares.

13. Rodrigo Soares coligirá este artigo no volume *Por um Novo Humanismo* (Porto, Portugal, 1947), título sinónimo de materialismo dialéctico que estranhamente passou despercebido às malhas da Censura. Tinha sido autor de “A missão dos novos escritores – Os escritores são engenheiros de almas”, publicado em *O Diabo* (21 Outubro 1939), recuperando a expressão usada, em 1932, por Estaline para se referir à função social dos escritores.



desenho *Homenagem ao “Maquis”*, inserido nas primeiras páginas da revista (cf. fig. 2)<sup>14</sup>.



Fig. 2 – Júlio Pomar, *Homenagem ao “Maquis”* (1946)

Mas a sua argumentação visa um outro objectivo, quando defende o seguinte: “Passado o pesadelo do tacão nazi-fascista, a França lança-se corajosamente à construção do futuro. Não há que desperdiçar forças: há lugar e missões para todos — excepto para os que fizeram causa comum com o opressor.” (*Vértice*, 1946: 50). Em causa está o endurecimento do debate político sobre o papel do artista e a função social e educativa das obras junto das massas, traduzindo-se em condenações sectárias da arte modernista. Citando Jean Cassou, Pomar valoriza “«a arte do século XIX e a do nosso tempo tão difícil, tão contestada, tão solitária e tão magnífica»” (*idem*: 52), pelo que, depreende-se, não podia compaginar-se com esquematismos e exclusões, não obstante a dificuldade em chegar ao grande público:

Não se trata de impor programas aos artistas, de querer domesticá-los a curto prazo. Trata-se, sim, de tomar de cada um aquilo que ele pode dar, de localizar esse *aquilo* adentro do conjunto dos esforços do pensamento humano, e de dar a esse conjunto o lugar que lhe compete na vida nacional. (*idem: ibidem*; itálico do texto)

---

14. Júlio Pomar pintou, nesse mesmo ano, o quadro a óleo sobre aglomerado *Resistência* (Col. Câmara Municipal de Lisboa), exposto na II Exposição Geral de Artes Plásticas, de 1947.

A reforçar o seu ponto de vista, Pomar volta a convocar a autoridade de Cassou: “«A França não tem o direito de se privar daquilo que é ela própria. E a arte enfileira, de hoje em diante, na primeira linha do seu inventário e do seu renascimento.»” (*idem: ibidem*)

Tal como Júlio Pomar, também Mário Dionísio fala do modernismo, em “O pintor Marcel Gromaire”, exemplificando, no *atelier* do artista por ele visitado, a artificialidade construída da arte: “Nas suas mãos, a aguarela é uma linguagem vigorosa. O material como que se transforma, como que cede à sua personalidade.” (*Vértice*, 1946: 69). O retrato de Gromaire dá corpo a um entendimento auto-reflexivo da criação estética mas ciente da sua função social. Por isso, “Gromaire não esquece os outros, pinta o mundo dos outros, mas consegue-o pintando-se, afinal, a si próprio” (*idem*: 67).

Em vez de ser espelho, o *atelier* de Gromaire figura a mediação irreduzível da arte, os seus modos históricos de produção que são independentes, embora não imunes à evolução da sociedade. Antecipando muito do seu pensamento crítico posterior, sintetizado em *A Paleta e o Mundo* (1956-1962), Dionísio discorda subtilmente daqueles que, ao tempo, proclamavam a utilidade transparente da arte realista. Na sua autobiografia, quando esclarece as razões do seu volume *Encontros em Paris* (1951), em edição da *Vértice*, Mário Dionísio ajuda-nos a compreender o sentido daquele retrato de Gromaire que redigiu para o número da *Vértice* de 1946. Na verdade, *Encontros em Paris* pretendiam dar a conhecer pintores modernistas e progressistas, desta feita, Lurçat, Léger, Fougeron, Taslitsky, Pignon, Orazi, Morado e Scliar:

Deslocara-me quase de propósito a Paris para entrevistar pintores célebres de diferentes países, mas com a mesma posição política, pretendendo assim que, neste rincão dos deuses, onde o que vem de lá de fora é outra loiça, se visse enfim o erro enorme [da valorização dogmática do realismo]. (Dionísio, 1987: 36)

Com Gromaire Dionísio apresenta, afinal, um argumento oriundo da França, tão amada pelos neo-realistas, para confrontar aqueles que insistiam em fazer da arte um espelho instrumental de ufanas mensagens ideológicas. Para voltar ao texto da *Autobiografia*, diria que Gromaire encarna na perfeição o artista conhecedor da linguagem específica da pintura, provando que “não havia arte revolucionária sem começar por ser arte” (*idem*: 54).

Assim se resume o lema de um dos lados do conflito interno do neo-realismo que eclodirá, com mais ardor, entre 1949 e 1953 mas que afinal atravessou o movimento desde meados dos anos 30, em função de entendimentos diversos do fundo ideológico marxista que os sustentou (Pita, 2002: 225-241). Daí que o número especial da *Vértice* sobre a França constitua não apenas uma etapa desse debate aceso e prolongado, interior ao neo-realismo, mas também um modo — hoje aparentemente derrotado pela lógica massificada da cultura mediática — de perfilhar uma ideia humanista da cultura como lugar de participação política e de emancipação humana.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Luís Crespo (2007). *Sol Nascente. Da Cultura Republicana e Anarquista ao Neo-Realismo*. Porto: Campo das Letras.
- DIAS, Luís Augusto Costa e PITA, António Pedro (1996). *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista 1933-1945*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo / Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- DIONÍSIO, Mário (1987). *Autobiografia*. Lisboa: O Jornal.
- DOUZOU, Laurent (2005). *La Résistance Française: Une Histoire Périlleuse. Essai d'Historiographie*. Paris: Le Seuil.
- FEIJÓ, Rui (1947). Carta a João José Cochofel. Casa de Vilar, 6 de Janeiro de 1947. 1 folha manuscrita: Biblioteca Nacional de Lisboa E/23/257.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1946). Carta a João José Cochofel. Portimão, 22 de Agosto de 1946. 4 folhas manuscritas A5 f.v.: Biblioteca Nacional de Lisboa E/23/1791.
- MADEIRA, João (1996). *Os Engenheiros de Almas. O Partido Comunista e os Intelectuais*. Lisboa: Estampa.
- PIRES, José Cardoso (2005). Roger Vailland. 1959. In *Dispersos 1. Literatura*. Lisboa: Dom Quixote, 241-252.
- PITA, António Pedro (2002). *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma Problemática*. Porto: Campo das Letras.
- (2005). Nota prévia [ao Colóquio *O Ano em que o Sol Nasceu: a Imprensa Cultural Portuguesa (1937-1940)*]. In *Afinidades. Revista da Casa-Museu Abel Salazar*, nº. 2, II série, Julho-Dezembro, 80-82.
- RAMOND, Viviane (2008). *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*. Coimbra: Angelus Novus.
1946. *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, vol. III, nºs. 40-42, Dezembro.
- TRINDADE, Luís (2004). *O Espírito do Diabo. Discursos e Posições Intelectuais no Semanário O Diabo (1934-1940)*. Porto: Campo das Letras.
- VIEIRA, Joaquim (2000). *Portugal Século XX. Crónica em Imagens 1940-1950*. s.l.: Círculo de Leitores.



# LA TRADUCTION DE ROMANS POUR LA JEUNESSE FRANÇAIS EN ESPAGNOL : Esquisse d'une Identité Socioculturelle

*Esther Laso y León*

Universidad de Alcalá

En France, comme en Espagne, les traductions occupent une place importante dans l'édition de littérature de jeunesse. Cette situation qui a commencé à prendre de l'ampleur à partir des années 1980 et de l'avènement du livre de poche, a permis aux éditeurs d'accroître considérablement leurs fonds éditoriaux. Elle s'inscrit à présent dans un processus de mondialisation de la culture basé sur une gestion économique de l'édition du livre à l'échelon international. Françoise Lagache constate ainsi que :

La circulation de la littérature pour la jeunesse est de plus en plus internationale. Acheter des droits de reproduction et de traduction d'œuvres publiées à l'étranger, diffuser vers les autres continents, constituent des préoccupations constantes des éditeurs, en France et ailleurs. » (Lagache, 2006 : 21)

Il est vrai que la place des traductions varie en fonction des éditeurs et des collections. Par exemple, parmi ces dernières, on distinguera les collections réservées aux auteurs nationaux (notamment la collection « Espacio Abierto serie Espacio de Lectura » de Anaya), et les collections pouvant accueillir jusqu'à 40 ou 60% d'ouvrages traduits. Ainsi, si l'on en croit les indications de l'éditeur Castor Poche-Flammarion dans son catalogue papier 2003-2004, il y avait alors dans la collection Castor Poche junior et senior<sup>1</sup>, 490 titres disponibles dont 206 étaient des ouvrages traduits (soit 42,04% du total), la plupart de l'anglais (162 titres en tout, soit 78,64% des traductions). De même, en 2006, dans les collections pour les 8-14 ans de l'éditeur espagnol Edelvives, les ouvrages traduits représentaient de 24,48% à 52,77% des titres (dans les collections « Ala Delta verde » et « Alandar » respectivement).

Néanmoins, le recours massif aux traductions en littérature de jeunesse (comme en littérature générale) soulève plusieurs questions, dont celle des représentations identitaires véhiculées par les oeuvres traduites.

En effet, bien que les éditeurs privilégient la traduction d'ouvrages à caractère « universel » – soit parce qu'ils sont peu marqués culturellement, soit parce que

---

1. Nous n'avons pris en compte que les romans et nouvelles, excluant ainsi les catégories « théâtre » et « contes, légendes et récits ».

l'univers qu'ils représentent est tellement distant de celui des lecteurs que ceux-ci seront automatiquement plongés dans un schéma de lecture-évasion fondé sur le dépaysement – ces ouvrages n'en sont pas moins ancrés dans un contexte socioculturel, celui de leurs auteurs. C'est ce qu'a montré la sociologie de la littérature dans les années 1960/1970 après avoir longuement étudié cette notion d'ancrage socioculturel des œuvres littéraires : « Le produit littéraire est le résultat d'une série de sélections opérées par divers filtres sociaux, économiques et culturels dans les projets que les écrivains ont menés jusqu'au stade de l'écriture » (Escarpit et alii, 1970 : 32).

Par ailleurs, sur le plan linguistique et non plus spécifiquement littéraire, les spécialistes de traduction ont montré que les principales résistances à la traduction sont liées aux relations inextricables qu'entretiennent la langue et la culture :

Le langage est culture, et inversement, la culture est langage. [...] le degré de méconnaissance de la culture étrangère est directement proportionnel au degré de résistance de la traduction. Plus cette méconnaissance est grande et plus cette résistance l'est aussi. (Cordonnier, 1995 : 56)

Et, en rappelant que « Langue et culture sont au cœur des phénomènes d'identité » (Warnier, 2004 : 8), Jean-Pierre Warnier nous permet d'émettre l'hypothèse que, en réalité, la rencontre entre deux langues et deux cultures par le biais de la traduction met également en contact deux identités.

Partant de cette hypothèse et des constats établis par la sociologie de la littérature, il nous a semblé intéressant d'observer et de commenter l'image de la France et des Français esquissée par les ouvrages de littérature de jeunesse français traduits en espagnol. Ce faisant nous avons privilégié une approche de la représentation de l'identité de l'Autre fondée sur le repérage d'indices textuels dans les traductions. Cependant, même si ce n'est pas notre sujet ici, nous voudrions ouvrir une parenthèse pour rappeler que ce même travail pourrait s'appliquer à des œuvres de littérature de jeunesse espagnoles mettant en scène la représentation d'une réalité française, perçue et reconstruite par un auteur espagnol<sup>2</sup>. Le tableau 1 montre les différences inhérentes à ces deux situations. Il nous permet également d'observer la partialité et la fragilité de la représentation construite. Partialité puisque, lorsqu'elle est le résultat d'une démarche volontaire, elle dépend du projet d'écriture des auteurs et de leur connaissance de la réalité décrite. Par exemple, il y aurait sans doute des différences entre la représentation des banlieues d'un auteur français ayant toujours vécu dans le XVI<sup>e</sup> arrondissement de Paris, celle d'un auteur français ayant toujours habité dans la Cité

---

2. Voir, par exemple, la pièce de Tina Olivares, *Au revoir, Marie*.

des 4000<sup>3</sup> ou celle d'un auteur espagnol vivant dans une petite ville de province. Mais cette partialité affecte également les représentations construites involontairement par les auteurs français puisqu'elles dépendent de leurs expériences affectives, cognitives, sociales, culturelles, etc. qui vont affleurer dans les textes sans que les auteurs en soient conscients. Enfin, le tableau montre la fragilité d'une représentation qui échappe à l'auteur pour être éventuellement modifiée par les choix du traducteur et/ou par l'acte de lecture du destinataire.

Situation	Auteur à l'origine de la représentation	Nature de la représentation	Traducteur	Choix de traduction	Lecteur destinataire
1	L'auteur appartient au groupe identifié	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Volontaire : l'auteur représente à dessein le groupe auquel il appartient.</li> <li>- Involontaire : en écrivant l'auteur effectue des choix inconscients dictés par son implication dans le contexte socioculturel du groupe auquel il appartient.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- N'appartient pas au groupe identifié (traducteur d'origine espagnole)</li> <li>- Appartient au groupe identifié (traducteur d'origine française)</li> </ul>	Les choix en matière de traduction, qui dépendent en grande partie de la connaissance de la culture étrangère de la part du traducteur, peuvent modifier la représentation construite par l'auteur.	N'appartient pas au groupe social identifié. Sa capacité à décoder la représentation dépendra de sa connaissance de la culture étrangère, de son projet de lecture.
2	L'auteur n'appartient généralement pas au groupe identifié	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Volontaire : l'auteur souhaite représenter la culture de l'autre.</li> </ul>	-	-	

Tableau 1

Avant de refermer cette parenthèse, nous voudrions souligner l'importance des traductions dans la constitution d'un patrimoine de lectures partagées. En effet, quel que soit le contenu des œuvres traduites, en les lisant les jeunes espagnols construisent un réseau référentiel commun aux jeunes français, dont ils pourront, plus tard, parler en

3. Courneuve, Seine-Saint-Denis.

toute connivence. Les traductions permettent ainsi de rapprocher l'univers référentiel de personnes appartenant à différentes nationalités et à différents milieux socioculturels.

Pour revenir au sujet de notre recherche, nous allons à présent expliquer les diverses étapes que nous avons suivies pour constituer un corpus nous permettant d'observer la représentation de la France et des Français véhiculée par les ouvrages de littérature de jeunesse français traduits en espagnol.

Nous avons tout d'abord essayé d'établir une liste de ces ouvrages à partir des catalogues des éditeurs espagnols disponibles en ligne. Nous avons centré nos recherches sur les principaux éditeurs ayant des collections jeunesse en langue espagnole : Edelvives, Edebe, SM, Alfaguara, Siruela, Bruño, Anaya, Planeta juvenil, La Galera, Umbriel juvenil, Dandelion Colibri, Salamandra, Alianza juvenil, Ediciones Juventud<sup>4</sup>.

Après avoir constaté que les catalogues en ligne étaient pour la plupart des catalogues 2006, nous avons élargi notre recherche en consultant l'ISBN espagnol<sup>5</sup> sur le site du Ministère de la Culture, et nous avons finalement réalisé personnellement un inventaire au cours du mois de septembre 2007 dans deux grandes librairies madrilènes et une librairie spécialisée pour la jeunesse<sup>6</sup>.

Nous avons ensuite limité notre corpus aux fictions narratives (romans, nouvelles ou contes) publiées dans des collections de jeunesse pour les lecteurs à partir de 8 ans<sup>7</sup>, et encore disponibles d'après les catalogues des éditeurs ou le fichier de l'ISBN. Nous n'avons également pris en compte que les auteurs français contemporains dont les livres ont été publiés pour la première fois en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle ou au cours du XX<sup>ème</sup> siècle sans être toutefois encore classés dans des collections de « classiques pour la jeunesse ». Cela signifie que nous avons écarté tous les auteurs francophones et notamment de nombreux auteurs québécois<sup>8</sup>. Mais nous avons conservé Gudule et Susie Morgenstern, qui bien que belge et américaine respectivement, publient leurs livres en France avant d'être traduites et publiées à l'étranger. Cela signifie aussi que nous avons omis *Le Petit Prince* de Saint Exupéry qui est maintenant publié dans les classiques, et conservé la série du *Petit Nicolas* de Sempé et Goscinny qui n'est pas encore publiée dans ces collections. Enfin, nous n'avons pas tenu compte des nombreux

---

4. Nous avons pu constater en faisant cette étude combien l'édition espagnole était morcelée, ce qui complique la recherche des ouvrages, disséminés dans de nombreuses collections.

5. <http://www.mcu.es/libro/CE/AgencialSBN/BBDDLlibros/Sobre.html>

6. La section jeunesse de la FNAC-Callao et de La Casa del Libro-Gran Vía. La librairie "Kirikú y la bruja" de Madrid.

7. C'est à cet âge que la lecture devrait être maîtrisée, selon les programmes du Ministère de l'Éducation français, par exemple.

8. Curieusement, un auteur québécois tel que Daniel Nesquens est très traduit en Espagne alors que ses livres sont peu publiés en France.



textes français traduits et publiés dans la revue *LeoLeo* de Bayard car nous considérons que cette revue s'inscrit dans un circuit de diffusion différent de celui des livres.

Nous avons ainsi obtenu une liste de 118 références d'ouvrages français traduits en espagnol. Cette liste n'est sans doute pas exhaustive et est appelée à évoluer. C'est pourquoi il faudra reprendre cette recherche périodiquement pour la compléter et observer l'évolution de l'offre éditoriale<sup>9</sup>. Néanmoins nous pouvons d'ores et déjà tirer quelques conclusions.

Ainsi, parmi ces 118 références 4 ne sont plus cataloguées en Espagne même si nous les avons trouvées en librairie. Cela ramène le corpus à 114 références disponibles en catalogue. Après avoir recherché les références éditoriales originales sur le site de la Bibliothèque Nationale Française (BNF)<sup>10</sup>, nous avons pu constater que 23 des 114 titres publiés en Espagne n'étaient parus, en France, que dans des collections pour adultes. Situation curieuse, mais assez commune si l'on en croit Sandra L. Beckett dans un article où elle analyse le phénomène des œuvres littéraires destinées à un double lectorat : « Les livres publiés pour un public dans un contexte peuvent paraître pour un autre public dans un autre contexte, par exemple à une autre époque ou dans un autre pays. » (Beckett, 2003 : 63).

Par ailleurs, sur les 92 titres restants 23 n'étaient plus disponibles en France, et nous n'avons trouvé aucune trace de trois autres ouvrages en lançant une recherche par auteur, sur la base de l'ISBN français gérée par la BNF. La figure 1 résume tous ces chiffres en pourcentages :

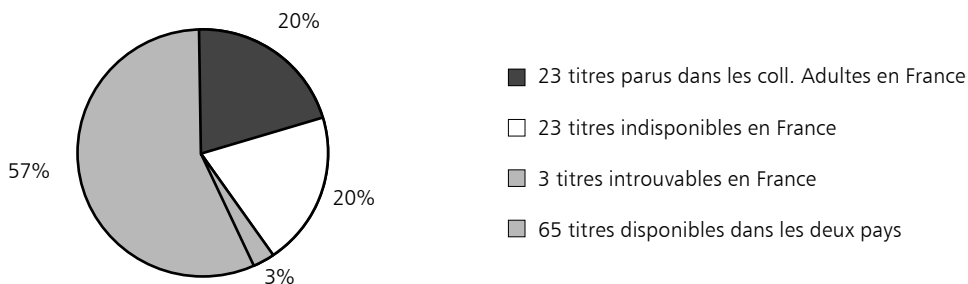


Figure 1

9. A noter que d'autres chercheurs s'intéressent déjà à la question, notamment Mmes Nathalie Beau et Mathilde Lévêque (respectivement de l'association La Joie par les Livres et de l'Université de Rennes II) qui, lors d'un congrès sur « La traduction en littérature pour la jeunesse » organisé par l'Institut Charles Perrault, La Joie par les Livres et la BNF au printemps 2007, ont présenté une communication intitulée « Les livres français pour la jeunesse traduits à l'étranger : esquisse d'une enquête ». Nous attendons avec impatience la publication de cette étude pour pouvoir comparer leurs conclusions aux nôtres.

10. [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)

Au total, nous pouvons dire que 43% des ouvrages pour la jeunesse français traduits en espagnol ne sont pas représentatifs de l'offre éditoriale pour la jeunesse française actuelle, soit parce qu'ils sont trop anciens et épuisés, soit parce qu'en France ils ne sont pas publiés dans une collection jeunesse.

Ce pourcentage s'accroît encore si l'on considère la représentativité des 65 titres restants. Ils correspondent, en effet, à 33 auteurs (nous sommes loin des « 1386 » auteurs français référencés sur le site de Ricochet<sup>11</sup>). Sur ces 33 auteurs, seuls 12 figurent sur la « Liste 2004 des ouvrages de littérature recommandés par le Ministère de l'Éducation français en cycle III<sup>12</sup> », c'est à dire pour des enfants de 8 à 11 ans. Et parmi les ouvrages de ces 12 auteurs, on ne trouve que 3 titres communs à notre liste et à la liste du Ministère.

Il semble donc que les ouvrages de jeunesse français traduits, actuellement disponibles sur le marché éditorial espagnol, ne soient pas représentatifs des lectures offertes dans le même temps aux jeunes français. Même en tenant compte du fait que la vie d'un livre dépasse largement le temps de vie que lui accorde l'éditeur dans son catalogue grâce à sa permanence dans les fonds des libraires ou dans les bibliothèques<sup>13</sup>, nous pouvons considérer que les jeunes espagnols ne partagent pas véritablement les lectures des jeunes français. C'est ce que nous a confirmé la propriétaire d'une librairie française spécialisée pour la jeunesse<sup>14</sup> à laquelle nous avons soumis notre liste d'ouvrages traduits.

Parmi les lacunes surprenantes de cette liste nous citerons l'absence d'auteurs très connus en France comme : J. M. Le Clézio, Claude Roy, Fabrice Colin, Odile Weulersse, Erik Lhomme, Danielle Martinigol, Jean-François Chabas, etc. ; l'absence de titres comme *L'enfant Océan* de J. C. Mourlevat et *Tobie Lolness* de Timothée de Fombelle. Mais peut-être ces lacunes seront-elles bientôt comblées ?

La lecture des résumés de quatrième de couverture ou des commentaires circulant sur Internet nous apprend, par ailleurs, que les ouvrages traduits ne sont pas non plus représentatifs sur le plan thématique. En effet, alors que les auteurs français se sont plus particulièrement spécialisés dans les romans historiques et les romans de Science-Fiction, nous retiendrons surtout, parmi les titres traduits, l'apparition récurrente

---

11. Portail de recherche spécialisé en littérature de jeunesse, site : [www.ricochet-jeunes.org](http://www.ricochet-jeunes.org). A noter que cette liste comprend des auteurs dits « classiques », des auteurs d'albums, et qu'elle n'est pas toujours actualisée (J. F. Nahmias, par exemple, n'y figure pas). Malgré tout, elle a le mérite de montrer que le nombre d'auteurs français écrivant pour la jeunesse excède de beaucoup le nombre d'auteurs traduits.

12. Nous précisons toutefois que la représentativité de cette liste est elle-même parfois contestée. D'autre part, des professeurs de l'INRP nous ont confirmé qu'une nouvelle liste devrait être rendue publique prochainement.

13. Cela vaut tant pour la France que pour l'Espagne, puisque dans les deux cas des livres publiés et épuisés sont encore disponibles et lus par la médiation des bibliothèques, par exemple.

14. La librairie Tire-Lire à Toulouse, qui fait partie du réseau français « Sorcières », des librairies spécialisées pour la jeunesse.

de deux thèmes sociaux : l'immigration et les droits de l'homme avec notamment, *Clandestino* d'E. Abécassis, *El sueño de Ali* de Cl. Clément, *El profesor de música* de Y. Hassan, *Un tipo legal* de G. Lagorce, *Hay que salvar a Saïd* de B. Smadja, et tous les titres de la collection « J'accuse » que Syros, l'éditeur militant français, a cédé à l'éditeur espagnol Bruño. La place importante accordée à ces thèmes dans le corpus d'œuvres traduites semble perpétuer l'image d'une France héritière des valeurs des Lumières et de la Révolution française. Image positive et bien ancrée dans la société espagnole, malgré le souvenir néfaste laissé par Napoléon. Quant à l'intérêt éveillé par le thème de l'immigration, il confirme l'impression que transmettent les médias espagnols qui présentent souvent l'expérience de la société française dans ce domaine comme un exemple à observer, à suivre ou à corriger.

Le thème historique est, malgré tout, lui aussi assez bien représenté mais c'est principalement à travers le succès de la série des « Tiryra » d'A. Surget et de la série des « Titus Flaminus » de J. F. Nahmias. Des auteurs très prolifiques sur ce sujet, et appréciées des lecteurs français, comme O. Weulersse ou E. Brisou-Pellen sont l'une, absente de la liste et l'autre, sous-représentée.

Toutes ces observations nous amènent à réfléchir sur les critères éditoriaux suivis pour choisir les ouvrages à traduire. Sachant qu'il est parfois difficile de trouver un interlocuteur dans les maisons d'édition, nous avons prévu de développer cette étape de la recherche ultérieurement. Nous savons néanmoins que traditionnellement les éditeurs procèdent à des échanges avec leurs homologues étrangers, qu'ils profitent des foires internationales pour repérer les titres étrangers ayant reçu des prix littéraires et/ou ayant bénéficié d'un succès commercial dans leurs pays d'origine, qu'ils tiennent compte enfin de l'intérêt des destinataires (en fonction des sujets d'actualité et des programmes scolaires, par exemple). Quoiqu'il en soit, il apparaît à travers l'étude que nous avons réalisée, qu'actuellement les jeunes espagnols n'ont qu'une représentation tronquée de la production de littérature de jeunesse française.

Enfin, pour compléter ce travail, nous devons également lors d'une troisième étape de la recherche analyser un échantillon d'ouvrages traduits afin d'étudier l'image de la France et des Français qu'ils transmettent, et d'observer les stratégies de traduction des contenus socioculturels retenues. Pour montrer l'ampleur et l'intérêt de cette tâche, qui nous l'espérons attirera d'autres chercheurs, nous souhaitons présenter ici un exemple concret : celui de *Il faut sauver Saïd / Hay que salvar a Saïd* de Brigitte Smadja.

Pour déterminer la représentation identitaire de la France et des Français véhiculée par ce roman, nous avons tout d'abord essayé de définir les principaux éléments constitutifs de ce type de représentation. Ainsi, selon nous, représenter l'identité d'un pays et de ses habitants c'est :

- représenter un monde physique : un espace géographique, un paysage naturel ou urbain, etc.

- représenter un patrimoine historique et artistique : des allusions à des personnages ou des événements historiques ; des auteurs, des musiciens, des peintres, des sculpteurs, des architectes et leurs œuvres respectives, etc

- représenter une organisation sociale du temps, de l'espace et des activités quotidiennes : par exemple, le découpage d'une journée, l'occupation de l'espace en fonction des catégories socioprofessionnelles, le calendrier scolaire ou les différents niveaux éducatifs, etc.

- représenter un ensemble de coutumes ou de conventions sociales : l'utilisation du vouvoiement, la célébration des fêtes traditionnelles, etc.

- représenter un caractère : l'ensemble des traits de caractère utilisés par l'auteur pour construire ses personnages peuvent donner une représentation stéréotypée (consciente ou pas) du caractère attribué aux habitants d'un pays.

- représenter une langue : le choix d'un langage riche et soutenu ou, au contraire, familier et coloré fait partie de l'image des locuteurs. Par exemple, en associant la langue orale et argotique aux habitants des banlieues, on stigmatise culturellement les classes sociales défavorisées, par ailleurs stigmatisées du point de vue économique et spatial.

Si l'on tient compte de tous ces éléments pour lire et analyser *Il faut sauver Saïd*, on s'aperçoit, par exemple, que l'auteur utilise souvent le langage oral et familier pour représenter la violence des rapports humains dans les banlieues. Cela vient renforcer l'ambiance tendue qui existe au sein du collège, dans les rues de la cité ou même dans la famille du petit Saïd. Cette violence des banlieues, qui tient à la fois d'une réalité et d'un stéréotype transmis par les médias, est donc omniprésente dans le roman. Or la traductrice, Elena del Amo, s'abstient à plusieurs reprises de traduire le langage argotique utilisé par l'auteur, ce qui a pour conséquence d'atténuer le climat de tension :

Mon cousin Tarek est un chef. Il ne respecte personne, mais tout le monde le respecte, c'est à dire que tout le monde a les jetons. (Smadja, 2003 : 20-21)

Mi primo Tarek es un jefe. No respeta a nadie, pero todo el mundo le respeta a él, lo que quiere decir que todo el mundo le tiene miedo. (Smadja / del Amo, 2005: 23)

De la même manière, en choisissant de traduire le mot « cité » par « barrio » (pp. 91 et 121 respectivement), la traductrice neutralise les connotations négatives contenues dans la notion de cité. Il est ainsi sans doute difficile pour un jeune lecteur espagnol de comprendre les sentiments d'un jeune français évoquant une cité. L'idée de marginalisation n'est pas nécessairement associée au concept de « barrio ». Heureusement, le petit Saïd a plusieurs fois l'occasion d'exprimer ce qu'il pense de sa cité, en voici quelques exemples qui éclairent le lecteur espagnol et qui pourraient

éventuellement être exploités en classe pour expliquer le problème des banlieues françaises :

Yo vivo en una ciudad dormitorio que está únicamente a 32 kilómetros de la capital, pero sólo he ido allí una vez, con Samira, hace mucho tiempo. Mis padres no van jamás, se pierden, hay demasiados pasillos en el metro para ellos. Prefieren la ciudad dormitorio y el centro comercial. (Smadja / del Amo, 2005: 54)

Nos llevaron al Museo d'Orsay. Antes de llegar observé los edificios, que eran antiquísimos, y fui el único que vi, grabados en la piedra, los nombres de dos arquitectos.

¿Quién ha construido el asqueroso bloque de pisos en que vivo? No tengo la respuesta. El arquitecto no lo ha firmado, no ha querido que la posteridad conozca su nombre. [...]

El bloque en que vivo no tiene ningún futuro, y las personas que viven allí tampoco, ésa es la conclusión a la que he llegado. (*Ibid.*: 60)

Ante mí, los edificios forman una serie de líneas como las mallas de una red de la que no se puede escapar. (*Ibid.*, 2005: 123)

En choisissant ce cadre spatial péri-urbain, et par le biais de la traduction, l'auteur offre au lecteur espagnol l'image d'une France multiculturelle, puisque plusieurs personnages sont d'origine algérienne et donc « issus de l'immigration ». C'est par ailleurs un milieu social modeste qui est représenté loin des habituels clichés du milieu parisien aisé ou de classe moyenne. Néanmoins le choix de la banlieue parisienne plutôt que celle d'une autre grande ville française moins problématique, et la médiatisation du problème évoqué laisse penser que cet ouvrage contribue à la construction d'un nouveau cliché.

Mais en dehors du thème des banlieues, ce roman permet au lecteur espagnol d'approcher d'autres réalités françaises comme par exemple toutes celles liées à l'organisation scolaire. Le texte évoque le passage du CM2 à la sixième, paliers que la traductrice décide de conserver en tant que « CM2 » et « Sexto » en expliquant la situation à l'aide de notes de bas de page :

En Francia, los estudiantes pasan del colegio al instituto a los 10 años, antes que en España. CM2 es el último curso que se estudia en el colegio. Es el equivalente a Cuarto de primaria en nuestro país. (*Ibid.*, 2005: 7)

En Francia, el orden de los cursos es inverso. Es como sigue: Sexto, Quinto, Cuarto, Tercero, Segundo, Primero y Terminal: 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16 años, respectivamente. (*Ibid.*, 2005: 10)

Le texte donne également des informations concernant l'évaluation en cours en France : le contrôle surprise ou interrogation écrite, et la notation sur 20 que la traductrice conserve bien qu'en Espagne on note sur 10. Il évoque également un système de punition traditionnel « les heures de colle », qui deviennent « las horas de castigo » dans la traduction. Enfin, il fait allusion au principe administratif de la carte scolaire divisée en secteurs (« zona ») et au sentiment d'injustice qu'il provoque parfois :

Antoine va a dejar el instituto Camille Claudel, e irá al Van Gogh, que está al otro lado de la autopista. El Van Gogh no pertenece a nuestra zona.

Su padre se ha mudado para que pueda estudiar en un centro pequeño, de trescientos alumnos. (*Ibid.*, 2005: 119)

Me quedaré en este instituto porque pertenece a mi zona, y porque, aunque estudie mucho, no puedo ir a otro. (*Ibid.*, 2005: 123)

La vie du jeune héros est certes structurée par ses activités scolaires, elle l'est aussi par des événements qui se répètent d'année en année, à la même date. Le tournoi de Roland Garros, dont les retransmissions télévisées bénéficient d'un grand succès populaire au même titre que le Tour de France, ou le départ en colonie pour les enfants dont les parents ne peuvent pas partir en vacances.

A ce sujet, nous constatons que la traductrice traduit le mot « colo » par « una colonia de vacaciones » (pp. 89 et 120 respectivement). Or, ce choix affaiblit une nouvelle fois la charge affective contenue dans l'apocope familière de colonie, forme abrégée qui marque notamment l'habitude de la chose désignée. D'autre part, pour un jeune espagnol l'expression « campamento de verano » est sans doute plus commune que « colonia de vacaciones ». Mais il est vrai que les « campamentos de verano » s'adressent à un public socialement diversifié, alors que les colonies concernent principalement les enfants des familles modestes.

L'exemple de *Il faut sauver Saïd* permet donc d'observer d'une part, l'importance des choix de traduction des contenus socioculturels ; d'autre part, l'intérêt des traductions d'ouvrages de littérature de jeunesse qui facilitent la découverte d'un pays – ici la France – et de ses habitants. Dans ce sens, nous considérons que la littérature de jeunesse française peut être une ressource utile pour l'enseignement de la civilisation en FLE, que ce soit par le biais des traductions, pour les débutants, ou directement à travers les textes originaux, pour les niveaux plus avancés. Avant de prescrire ou de recommander un ouvrage, il est toutefois indispensable d'être pleinement conscient de l'image de la France et des Français transmise par le texte et, éventuellement, les illustrations. Pour cela, nous invitons les enseignants à découvrir par eux-mêmes la richesse de l'offre éditoriale en littérature de jeunesse française et, en même temps, nous encourageons les traducteurs à poursuivre leurs efforts pour développer le fonds d'ouvrages français disponibles en espagnol.

## Références bibliographiques

- ABÉCASSIS, Eliette (2003) *Clandestino*. Madrid : Siruela.
- BECKETT, Sandra L. (2003). « Romans pour tous ? ». In Virginie Douglas, *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*. Paris : L'Harmattan, pp. 57-73.
- CLÉMENT, Claire (2004). *El sueño de Ali*. Traduit par Ana M<sup>a</sup> Navarrete. Zaragoza : Edelvives.
- CORDONNIER, Jean-Louis (1995). *Traduction et culture*. Paris : Hatier-Didier.
- ESCARPIT, Robert et al. (1970). *Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris : Flammarion.
- HASSAN, Yaël (2006). *El profesor de música*. Traduit par Ana M<sup>a</sup> Navarrete. Zaragoza : Edelvives.
- LAGACHE, Françoise (2006). *La littérature de jeunesse. La connaître, la comprendre, l'enseigner*. Paris : Belin
- LAGORCE, Guy (2002). *Un tipo legal*. Traduit par Isabel González- Gallarza. Madrid : SM.
- OLIVARES, Tina (2006). *Au revoir, Marie*. Madrid : Anaya.
- SMADIA, Brigitte (2003). *Il faut sauver Saïd*. Paris : L'Ecole des Loisirs.
- SMADIA, Brigitte (2005). *Hay que salvar a Saïd*. Traduit par Elena del Amo. Zaragoza : Edelvives.
- WARNIER, Jean-Pierre (2004). *La mondialisation de la culture*. Paris : La Découverte.

## Annexe

	<b>Auteur</b>	<b>titre esp.</b>	<b>Editeurs</b>
1	Abécassis, Eliette	Clandestino	Siruela, Nuevos Tiempos
2	Abécassis, Eliette	La repudiada	Siruela, Nuevos Tiempos
3	Bayle Reine, Marguerite	Prich, el niño herido: una mina = una vida amputada	Bruño
4	Begag, Azouz	De una a otra orilla	SM, Barco de Vapor, Naranja
5	Bondoux, Anne Marie	Las lágrimas del asesino	Edelvives, Alandar 14
6	Bondoux, Anne Marie	El medallón del arconte	Planeta, Isla del Tiempo 10
7	Brasme, Anne Sophie	Respira	Siruela, Nuevos Tiempos
8	Brisou-Pellen, Evelyne	Veneno y chocolate	Bruño
9	Brisou-Pellen, Evelyne	El anillo de los tres armiños	Edebé, Periscopio
10	Brussolo, Serge	Peggy Sue contra los invisibles	Alfaguara, Roja
11	Cervon, Jacqueline	Selim el vendedor de alegría	Bruño
12	Clément, Catherine	El segundo viaje de Teo. La sangre del mundo	Siruela, 3 Edades
13	Clément, Claire	El sueño de Alí	Edelvives, Ala Delta azul
14	Combesque, Marie-Agnès	El silencio y el odio	Bruño
15	Combesque, Marie-Agnès	El cocalero	Bruño
16	Combesque, Marie-Agnès	Entre la guerra y la miseria: los esclavos de hoy	Bruño
17	Costa, Marianne	El infierno prometido	Siruela, Nuevos Tiempos
18	Dayre, Valérie	Las desventuras de Sophie	SM, Barco de Vapor rojo
19	Dayre, Valérie	Regreso a África	Alfaguara, Morada
20	Desplechin, Marie	Por fin bruja!	SM, Barco de Vapor naranja
21	Desplechin, Marie	Preguntas al cielo	Noguer
22	Dhôtel, Gérard	Los habitantes del edificio A	Bruño
23	Druon, Maurice	Tistú el de los pulgares verdes	Ed. Juventud
24	Duran Cohen, Ilan	Decálogo contra el desamor	Siruela Nuevos Tiempos
25	Dutruc, Florence	El asesino vive al lado	Bruño
26	Féraud, Marie	Anne aquí, Selima allí	Alfaguara, Roja
27	Ferdjoukh, Malika	Bettina y 100 recetas para vivir	Alfaguara, Azul
28	Ferdjoukh, Malika	Genoveva y el arte de desaparecer	Alfaguara, Azul
29	Ferdjoukh, Malika	Hortensia y el teatro de la vida	Alfaguara, Azul
30	Ferdjoukh, Malika	Edid y el secreto del acantilado	Alfaguara, Azul
31	Ferney, Alice	La conversación amorosa	Siruela Nuevos Tiempos
32	Ghata, Yasmina	La noche de los calígrafos	Siruela Nuevos Tiempos
33	Girin, Michel	El marino de Cartagena	Edelvives, Ala Delta verde
34	Girin, Michel	La prisionera del mago	Edelvives, Alandar 12
35	Girin, Michel	La sirena de los ojos dorados	Edelvives, Alandar 12
36	Girin, Michel	La playa de las tortugas	Edelvives, Alandar 12
37	Goscinnny, René/Sempé	El pequeño Nicolás, el chiste	Alfaguara, Naranja
38	Goscinnny, René/Sempé	Las vacaciones del pequeño Nicolás	Alfaguara, Naranja
39	Goscinnny, René/Sempé	Los amiguetes del pequeño Nicolás	Alfaguara, Naranja
40	Goscinnny, René/Sempé	Los recreos del pequeño Nicolás	Alfaguara, Naranja
41	Goscinnny, René/Sempé	El pequeño Nicolás	Alfaguara, Naranja
42	Goscinnny, René/Sempé	Los problemas del pequeño Nicolás	Alfaguara, Naranja
43	Goudet, François	Marieta y los vikingos	Bruño
44	Grenier, Christian	El ordenador asesino	Bruño
45	Guilloré, Jean	El viaje de Nicolas	Bruño
46	Hassan, Yaël	El profesor de música	Edelvives, Alandar 12
47	Heidsieck, Emmanuelle	Territorio prohibido	Bruño
48	Jaenada, Philippe	El camello salvaje	Siruela Nuevos Tiempos
49	Jaouen, Hervé	El monstruo del lago negro	Bruño
50	Joncour, Serge	El ídolo	Siruela Nuevos Tiempos
51	Joncour, Serge	Ultravioleta	Siruela Nuevos Tiempos
52	Kahn Michèle	Un ordenador nada ordinario	SM, Barco de Vapor naranja
53	Lagorce, Guy	Un tipo legal	SM
54	Marimbert, Jean Jacques	Las alas de Diego	Edelvives, Ala Delta azul
55	Modiano, Patrick	Los mundos de Catalina	SM, Barco de Vapor naranja
56	Moka (Elvire)	El mundo de papa	Edelvives, Ala Delta azul
57	Monteilhet, Hubert	De profesión fantasma	SM, Barco de Vapor naranja
58	Morgenstern, Susie	No hay derecho	La Galera, Grumetes



59	Mourlevat, Jean-Claude	El hombre que no poseía nada	Dandelion Colibri
60	Mourlevat, Jean-Claude	El hombre que levantaba piedras	Dandelion Colibri
61	Murail, M. Aude	El holandés sin esfuerzo	Edebé, Tucán naranja
62	Nahmias, Jean François	Titus Flaminus : la pista gala	Edelvives
63	Nahmias, Jean François	Titus Flaminus : la gladiadora	Edelvives
64	Nahmias, Jean François	Titus Flaminus : el misterio de Eleusis	Edelvives
65	Nahmias, Jean François	Titus Flaminus : la fuente de las vestales	Edelvives
66	Nozière, Jean Paul	Eldorado	SM, Barco de Vapor rojo
67	Nozière, Jean Paul	La canción de Hannah	Anaya, Sopa de libros
68	Orsenna, Erik	La Historia del mundo en 9 guitarras	Siruela, 3 Edades
69	Orsenna, Erik	La isla de las palabras	Salamandra
70	Pennac, Daniel	El hada carabina	Nuevas ediciones de bolsillo
71	Pennac, Daniel	La felicidad de los ogros	Nuevas ediciones de bolsillo
72	Pennac, Daniel	La pequeña vendedora de prosa	Nuevas ediciones de bolsillo
73	Pennac, Daniel	Kamo y yo	SM, Barco de Vapor rojo
74	Pennac, Daniel	Increíble Kamo	SM, Barco de Vapor rojo
75	Peské, Antoinette	La caja de Hueso	Siruela, Libros del tiempo
76	Petit, Xavier-Laurent	El Oasis	Edelvives, Alendar 12
77	Petit, Xavier-Laurent	153 días en invierno	Edelvives, Alendar 12
78	Petit, Xavier-Laurent	El desfiladero de las mil lágrimas	Edelvives, Alendar 12
79	Petit, Xavier-Laurent	Maestro	Edelvives, Alendar 12
80	Petit, Xavier-Laurent	Hijo de la guerra	Alianza juvenil
81	Pietri, Annie	Conspiration à Versailles	Alfaguara, Azul
82	Prévost, Guillaume	El libro del tiempo	Alfaguara
83	Sautereau, François	Un agujero en la alambrada	SM, Barco de Vapor naranja
84	Sauvard, Jocelyne	15 años: edad para morir	Bruño
85	Smadja, Brigitte	Hay que salvar a Saïd	Edelvives, Ala Delta verde
86	Smadja, Brigitte	No toquéis a los ídolos	Everest, Punto de encuentro
87	Solet, Bertrand	La tortura: testimonios contra el silencio	Bruño
88	Surget, Alain	Tirya y el complot del Nilo	Umbriel juvenil
89	Surget, Alain	Tirya y el faraón en la sombra	Umbriel juvenil
90	Surget, Alain	Tirya y el complot del Nilo	Umbriel juvenil
91	Surget, Alain	Tirya y el trono de Isis	Umbriel juvenil
92	Surget, Alain	La hija de Anubis	Umbriel juvenil
93	Surget, Alain	Bandera pirata: Madera de piratas	Edelvives
94	Surget, Alain	Bandera pirata: El buque fantasma	Edelvives
95	Surget, Alain	Bandera pirata: La isla de los tiburones	Edelvives
96	Surget, Alain	Bandera pirata: El oro de la serpiente emplumada	Edelvives
97	Surget, Alain	Bandera pirata: Asalto a Veracruz	Edelvives
98	Teisson, Janine	Los reyes del horizonte	Edelvives, Alendar 12
99	Thies, Paul	La traición	Edelvives
100	Thies, Paul	El encuentro	Everest, Punto de encuentro
101	Thies, Paul	Mefisto sin whisky	Bruño
102	Touvet, Jean	El amigo indio	Edebé, Tucán verde
103	Vantal, Anne	Por qué no tengo los ojos azules	Edelvives, Ala Delta azul
104	Vantal, Anne	Querida Theo	Edelvives, Ala Delta azul
105	Vargas, Frédérique	Huye rápido, vete lejos	Siruela Nuevos Tiempos
106	Vargas, Frédérique	Bajo los vientos de Neptuno	Siruela Nuevos Tiempos
107	Vargas, Frédérique	El hombre de los círculos azules	Siruela Nuevos Tiempos
108	Vargas, Frédérique	Los que van a morir te saludan	Siruela Nuevos Tiempos
109	Vargas, Frédérique	Más allá a la derecha	Siruela Nuevos Tiempos
110	Vargas, Frédérique	Que se levanten los muertos	Siruela Nuevos Tiempos
111	Vargas, Frédérique	Sin hogar, sin lugar	Siruela Nuevos Tiempos
112	Vénuleth, Jacques	Papa Noël y los niños del desierto	Edebé, Tucán verde
113	Vildrac, Charles	Las gafas del león	Bruño
114	Vinaver, Michel	Las travesuras de Rosalía	Bruño

Tableau 2 : corpus



# REGARDS CROISÉS ENTRE L'ESPAGNE ET LE MAROC : LES FRONTIÈRES MOBILES AU-DELÀ DU DÉTROIT.

Claudine Lécrivain

Universidad de Cádiz

Les événements sociopolitiques contribuent à l'élaboration de fictions romanesques, souvent construites à partir de situations contemporaines et de questions âprement discutées dans la société. Pendant la dernière décennie (1995-2006), l'imbrication de l'actualité dans les discours littéraires marocain et espagnol y a introduit le référent sociologique que sont les migrations. Les récits, qui portent la marque d'interrogations et d'inquiétudes autour de cette question, constituent l'une des modalités du regard sur l'autre<sup>1</sup>, qui fait suite à la littérature viatique, puis à la littérature coloniale et post-coloniale.

Les romans marocains s'éloignent d'une thématique de l'immigration proprement dite, de dénonciation de la situation de l'immigré, comme cela fut le cas jusqu'au début des années 90 (Driss Chraïbi (*Les boucs*, 1955) et Ben Jelloun (*La réclusion solitaire* 1976, *Les yeux baissés*, 1992), etc.), et leur réflexion et mise en oeuvre romanesque actuelles portent sur les circonstances et difficultés de l'émigration. Même si je m'appuie ici sur un ensemble de romans et récits qui me semblent représentatifs (*cf.* les références bibliographiques du corpus), il est possible de remarquer que, dans le discours littéraire marocain, ce thème social voit également le jour sous forme de récits de vie plus ou moins romancés (*Journal d'un illégal* de Rachid Nini), ou encore d'essais littéraires (*Tu ne traverseras pas le détroit* de Salim Jay).

Du côté espagnol, à partir des années 80, la stabilité démocratique et l'entrée de l'Espagne dans la Communauté européenne, avec toutes les répercussions politiques, sociales et culturelles qui en découlent, transforment le pays en une société fascinée par le Nord. Puis à partir des années 90, lorsque la société voit l'arrivée progressive et incessante de migrants, les phénomènes migratoires deviennent l'objet de réflexions pluridisciplinaires, et se trouvent au centre de nombreux débats politiques et culturels (en ce qui concerne, entre autres, les notions d'intégration, de multiculturalisme, de métissage). Le phénomène migratoire commence à être présent dans un nombre croissant de textes de fiction, et la figure de l'immigré marocain en est l'une des

---

1. Cette communication s'inscrit dans le cadre du projet de recherches 'España/Marruecos. Miradas Cruzadas', financé par l'Agence Espagnole de Coopération Internationale (2005-2007) et auquel participent des chercheurs de l'Université de Cadix (Espagne) et de l'Université Abdelmalek Essaâdi de Tanger-Tétouan (Maroc).

figures les plus récurrentes. Dans cette prose de fin-de-siècle, il est possible de dégager différents sous-genres dans lesquels apparaissent le plus fréquemment ces représentations<sup>2</sup>. D'une part le roman noir<sup>3</sup> et la littérature de jeunesse, et d'autre part la littérature militante<sup>4</sup> qui lutte sur deux fronts : contre la mauvaise image de l'immigration en général, et contre la mauvaise image du collectif marocain qui provient d'un imaginaire négatif confortablement installé depuis des décennies -dû à un entrelacs de situations historiques et de perceptions socioculturelles-, et conforté par les circonstances de mésentente politico-économique actuelle (conflit sur la pêche, problème du Sahara occidental, enclaves espagnoles sur la côte marocaine, entre autres). Ces textes correspondent à une volonté de témoigner<sup>5</sup> par le biais de récits proches de l'essai et du documentaire, porteurs d'une caution de réel, ce qui occasionne assez souvent des critiques sur leur peu de qualité d'écriture ; les romans noirs espagnols, quant à eux, n'abordent le phénomène qu'incidemment. Par contre, dans la production marocaine le thème de l'émigration-immigration est un thème plus porteur, situé dans une littérature moins périphérique, lié au fait sans doute que roman noir et littérature de jeunesse y sont des genres encore émergents (Bonn : 2002).

Les structures narratives sont parfois similaires, notamment dans la tendance à la polyphonie, à la conception chorale (*Las voces del Estrecho, Donde mueren los ríos, Les clandestins, Cannibales, Partir*), et quelques situations sont analogues, comme par exemple l'attente des candidats à la traversée clandestine sur une plage, évoquant chacun leur vie (*Donde mueren los ríos, Cannibales*); ou bien encore les morts qui, suite au naufrage où ils ont péri, prennent la parole<sup>6</sup> pour raconter leur vie passée (*Las voces del Estrecho, Les clandestins*)<sup>7</sup>.

---

2. Pour une liste d'ouvrages plus exhaustive et de plus amples détails, voir l'essai *España/Marruecos: miradas cruzadas* (à paraître : Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz).

3. Genre qui s'alimente et véhicule de nombreux stéréotypes, naturalisant la réalité sociale selon un certain type de représentation, même si certains auteurs, de même que ceux de la littérature de jeunesse, tentent de s'en éloigner.

4. Il s'agit d'un engagement intellectuel et social au nom d'une éthique idéologique ou humanitaire, partant du respect réciproque et cherchant des espaces communs de compréhension (Cf. Monléon : 2001). Ces textes se rapprochent de la littérature de jeunesse de par leur fonction didactique.

5. Ce témoignage explicite n'est sans doute pas étranger au fait que de nombreux auteurs espagnols exercent également la profession de journaliste, et un certain nombre d'entre eux ont vécu en Afrique du Nord (enfance, séjour professionnel, etc.).

6. Ce qui constitue déjà une sorte de franchissement illicite d'une frontière entre morts et vivants, qui confère aux personnages un statut indéfini, car ils ne prennent pas la parole en tant que fantôme, spectre ou revenant.

7. Dans les romans espagnols, les narrateurs, protagonistes ou co-protagonistes sont de plus en plus fréquemment des personnages marocains, ce qui semble significatif d'une volonté de se mettre dans la peau de l'Autre.

## Le Maroc et l'Espagne.

Les romans analysés reprennent les motifs narratifs les plus attendus autour de situations, d'épisodes déjà éprouvés, car le stéréotype, de par ses vertus persuasives, s'avère être l'un des atouts majeurs pour mobiliser l'attention et l'adhésion du public lecteur.

Il est possible d'observer dans les romans des deux rives un regard convergent sur le Maroc<sup>8</sup>. Le pays y est présenté explicitement comme un trou<sup>9</sup>, un abîme, lieu de toutes les injustices<sup>10</sup>, de tous les trafics, de tous les despotismes et tous les abus, de la misère et de l'hypocrisie sociales et morales<sup>11</sup>, du manque de liberté<sup>12</sup>, de l'ennui<sup>13</sup>, de l'humiliation, du mensonge<sup>14</sup>, du fatalisme qui configurent tout un système de frontières sociales, difficiles à dépasser, et qui sont en même temps la cause de rejet du propre pays<sup>15</sup>, de haine<sup>16</sup> et de honte<sup>17</sup>, mais aussi de douleur.

---

8. Ce que semble une (relative) nouveauté dans le cas de la littérature marocaine, car la littérature maghrébine a longtemps décrit le pays d'origine à partir d'un Ailleurs (cf. Bonn : 1994).

9. « Le passeur avait été formel : « un son, un faux pas, et on finira tous au trou ! » Mais de quel trou, de quel abîme pouvait-il bien s'agir ? En était-il de plus profond, de plus ténébreux que celui dans lequel le dénuement nous avait précipités ? » (Binebine : 11)

10. « En los viejos pupitres de la escuela, hechos para dos, siempre nos apretábamos tres. A todos nos tocaba contribuir al ahorro nacional, para que un puñado de poderosos tuviera con qué despacharse a gusto en la olla común. Reyes, ministros, funcionarios, especuladores varios, todos ponen de su parte para que este pueblo tenga un milagro que renovar cada amanecer : el de sobrevivir » (Lozano, 2002 : 63).

11. « Je voudrais vivre, sans préjugés, sans idées reçues [...] J'aime mieux tenter de réussir quelque chose à l'étranger que de moisir ici jusqu'à ma mort ». (El Hamri : 27). « Je déteste cette hypocrisie. Soigner les apparences et faire des cochonneries en douce, c'est ça le Maroc qui m'énerve » (Ben Jelloun : 80)

12. « Mais ici, tout est tellement difficile. Si je ne rentre pas dans le rang, je resterai vieille fille et je serai considérée comme une *hboura*, une chose périmée » (Ben Jelloun : 69). « Il faut, chaque jour, jouer un rôle, et je n'y trouve plus aucun goût... » (El Hamri : 36).

13. « Accablé par ses ennuis et la monotonie de ses jours, K jugeait impossible de supporter sans fin cette absence de nouveauté. Comment subir cette routine, année après année, de la jeunesse à la vieillesse, et de la vieillesse à la mort ? (El Hamri : 19) ; « Partir et oublier. Loin de ce soleil rongeur, de l'indolence et du désespoir, de la corruption et de la crasse, de la lâcheté et de la fourberie qui sont ici notre lot » (Binebine : 60)

14. « [Il] agita le journal puis le brûla. Moi aussi je brûle, je brûle comme ce journal qui ne raconte pas la vérité, il dit que tout va bien, que le gouvernement fait tout ce qu'il peut pour donner du travail aux jeunes, il dit que ceux qui brûlent le détroit sont des égarés » (Ben Jelloun : 145). Dans *Les clandestins*, la radio annonce la noyade de baigneurs imprudents alors qu'il s'agit de douze cadavres de clandestins échoués sur une plage marocaine (Elalamy : 41-42) ; le roman fait également référence à une école qui n'existe pas, pour laquelle on a juste filmé la pose de la première pierre pour les téléspectateurs (144).

15. « Cette rive maudite qui nous avait enfantés et aux affres de laquelle nous étions à perpétuité condamnés ». (Binebine : 204).

16. « J'ai donc, avec fatalisme, appris à haïr mes semblables, à haïr les rues qui me ramènent chez moi, toujours les mêmes, désertes, obscures, inanimées, hostiles » (El Hamri : 36).

17. « Et toutes ces phrases que je répète dans mon lit, que je m'entends dire pour faire semblant et ne pas m'avouer tout ce temps à ne rien faire, à compter les carreaux sur le mur, les points noirs sur ma peau, les voitures dans la rue,

Les habitants sont représentés comme des êtres à la dérive, annulés et vidés de leur substance au point de ressembler à des ombres, thématique fortement récurrente dans l'ensemble des romans<sup>18</sup>. Le Maroc devient alors une sorte de langue étrangère<sup>19</sup>, pratiquement incompréhensible, difficile à aimer, où, pour reprendre la métaphore de Ben Jelloun, seuls les silences se traduisent (250-251).

Chez la plupart des auteurs espagnols, narrateurs ou personnages décrivent également le pays comme une société rurale, avec des coutumes et des croyances présentées comme archaïques, ou bien en décrivent les bas-fonds. Ce qui non seulement justifie l'émigration, mais également les difficultés d'intégration ou de cohabitation pacifique<sup>20</sup>.

Dans les grandes lignes, le regard sur l'Autre marocain cumule donc le regard traditionnel sur le Marocain et le nouveau regard sur l'immigré, c'est à dire un regard doublement négatif. Dans un premier temps, la question de l'identité surgit dans l'ensemble des textes autour de la dénomination. Mis à part quelques rares protagonistes possédant une identité concrète, le gros des personnages marocains est fondamentalement anonymes : il s'agit des innombrables cadavres qui échouent sur le littoral, de clandestins sans papiers déjà privés d'identité dans leur pays d'origine, ou bien de simples figurants dans le paysage urbain. L'appellation 'moro' est récurrente dans tous les récits, beaucoup plus que d'autres termes, tels que 'marroquí', 'árabe', 'magrebí'.

Bien entendu la perception de l'Autre passe par des standards de description physique qui permettent de simplifier la réalité et d'avoir recours à des classements rapides et considérés comme stables<sup>21</sup>, favorisant les jugements sur la personnalité sociale<sup>22</sup>. Le portrait psychologique des personnages ne s'éloigne guère des perceptions

---

les collégiennes sous leur tablier, les policiers dans leur uniforme bleu, pour vaincre l'ennui peut-être et la honte sans doute qui pèsent sur mes nuits et mes jours aussi. La honte qui, chaque jour, un peu, et parfois beaucoup même, me déshabille ». (Elalamy : 143).

18. Voir à ce propos l'ouvrage *Literatura, imagen y traducción: Luces y sombras*. Volume IV. (à paraître: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz).

19. D'ailleurs il semblerait que l'écriture soit l'une des voies qui permettent de conquérir cette langue étrangère : dans *Partir*, le regard positif sur le pays surgit dans le journal intime. Dans *Les Clandestins*, savoir parler, savoir trouver les mots justes, savoir se taire, savoir lire les signes apparaissent comme différents cheminements de la conquête d'une présence au monde.

20. Les textes s'en tiennent au cliché selon lequel seuls chômeurs ou travailleurs précaires cherchent à émigrer, et soulignent que leur condition d'immigrés ne diffère pas de leur condition sociale d'origine, qui en faisait déjà des étrangers dans leur propre pays, des non-adaptés.

21. Le personnage protagoniste de *Le néant bleu* procède à une transformation de son physique avant d'émigrer : il décide de raser sa moustache. Bien que ce geste soit présenté comme symbolique du « besoin de manifester visiblement le secret changement de son être intérieur » (p.35), il semble possible d'y voir également la suppression d'un 'marquage identitaire' arabe.

22. D'où choc et surprise chez les personnages lorsque cette soi-disant homogénéité se voit démentie par la réalité : « Era marroquí, si bien tenía, para asombro de Eusebio y Anselmo, el cabello trigueño y los ojos ambarinos » (Muñoz Llorente : 16). Martínez Reverte (12) reprend cette confusion entre espagnols et marocains, à cause de la confluence raciale. Un phénomène identique est décrit dans la fiction marocaine (Elalamy : 19).

courantes dans la société espagnole qui proviennent d'un imaginaire forgé lors des différentes guerres coloniales et de l'époque du Protectorat. On retrouve donc un portrait dont le trait essentiel est le mensonge, sous différentes aspects : astuce<sup>23</sup>, duperie<sup>24</sup> et hypocrisie<sup>25</sup>.

Mais les récits développent essentiellement une identité socioculturelle, présentée comme le trait essentiel de l'incompatibilité des deux sociétés. Ce portrait contribue à figer une image immobile et régressive d'une population subissant le poids d'une culture archaïque et d'une religion présentée comme intolérante. Leur identité sociale (qui dans certains cas dérive bien entendu du fait qu'il s'agit de roman noir) est donc souvent liée à des conflits et est souvent celle du marginal, du délinquant et du trafiquant. Parallèlement, pour résumer ici, les textes développent de longues métaphores qui font état de la criminalisation et de la décadence de la société espagnole et de son système politico-économique.

Tout comme certains secteurs des médias, les récits se font l'écho d'une perception de cette immigration marocaine comme une contamination<sup>26</sup>, une invasion, voire une colonisation<sup>27</sup> qui serait à l'inverse de l'ordre traditionnel, reprenant ainsi des commentaires fréquents dans la société espagnole sur la menace de pouvoir périphérique et asocial. Face à cette assimilation de l'Autre marocain à un péril constant, quelques auteurs démontent dans leurs récits les arguments et préjugés les plus courants de la société espagnole, contre-argumentation bien connue sur laquelle je reviendrai pas ici.

De leur côté les romans marocains offrent très peu de représentations de l'Autre espagnol à travers des personnages concrets<sup>28</sup>. Il s'agit plutôt d'un portrait socioculturel par allusion, par ouï-dire, par transmission, pour lequel la méfiance est la norme : l'Espagnol est généralement présenté comme raciste et xénophobe, à son tour, perçu

---

23. Comme par exemple, celle des clandestins mineurs qui change constamment d'identité pour éviter d'être rapatrié (Martínez Reverte).

24. Duperie qui serait la version 'civilisée' de la 'trahison' constamment mentionnée dans les romans espagnols (1920-1930) évoquant les conflits guerriers.

25. Hypocrisie de ceux qui boivent de l'alcool lorsque leurs compatriotes ne sont pas présent, de ceux qui acceptent les mariages arrangés d'avance, des femmes qui acceptent les rôles traditionnels en famille mais mènent une autre vie à l'extérieur...

26. Dans *Partir*, l'émigration est assimilée à une contamination (p.43) de même que la pauvreté: « partout les gens ont envie de s'arracher, de partir comme si c'était une épidémie, une maladie qu'il faut fuir, oui, la pauvreté est une maladie » (p.153).

27. Voir à ce propos les extraits cités dans l'ouvrage *España/Marruecos: miradas cruzadas* (à paraître : Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz).

28. Serveuse à « l'expression dédaigneuse » et voyageurs anonymes à « l'air défiant » dans *Le néant bleu* ; clients espagnols de prostituées ainsi qu'Alvaro, photographe évoqué en second plan dans *Les Clandestins*. Seul *Partir* développe le personnage de Miguel, homosexuel vivant entre Barcelone et Tanger, et évoque son entourage.

comme un risque<sup>29</sup>. Cependant l'amnésie est l'un des griefs les plus importants à son égard. En effet, le reproche constant est l'oubli du passé lointain et récent : non seulement la lointaine époque de Al-Andalus, mais aussi et surtout, de l'époque où les plus pauvres sont venus coloniser le Maroc (Protectorat), où certains s'y sont réfugiés pour fuir la Guerre Civile et le franquisme; et il leur est également reproché d'avoir oublié l'époque où ils émigraient en Europe et d'avoir oublié qu'ils n'ont pas parachevé seuls leur modernisation, mais bien à l'aide des subsides européens (Ben Jelloun : 155 et 201-205), et que finalement l'enrichissement actuel de zones traditionnellement pauvres comme Almería est dû à la main d'oeuvre immigrée (Muñoz Llorente : 313; Sorel: 30-33).

Le grief est double car le rejet du Marocain comme immigré, réel ou potentiel, manifeste d'une part une volonté de 'préservation identitaire' et d'autre part une certaine volonté de 'redéfinition identitaire', puisque les Espagnols chercheraient à se dépouiller des lambeaux d'une identité antérieure, historique, à éclipser le souvenir des contacts dus à un passé commun<sup>30</sup>, contrairement aux romans marocains où la lignée historique est mise en relief<sup>31</sup>, démarche nostalgique sans doute stimulée par un présent chaotique.

Ces approches de l'Autre se voient renforcées par la présence de l'image, de la photographie comme instrument de production iconique. Le regard est d'abord contemplation de l'Autre, et dans les romans marocains il se concrétise par le biais de l'image : celle de affiches publicitaires dans les rues<sup>32</sup>, celle des photos de prospérité, (doublement clichés de prospérité) que montrent les rabatteurs pour capter des candidats à la traversée clandestine<sup>33</sup>, ainsi que les programmes de la télévision espagnole aisément captés au nord du Maroc (décrits dans l'ensemble des romans).

L'approche est similaire dans les textes espagnols où le récit « Gabriela » de García Benito, hypothétiquement situé à la mi-XXI<sup>e</sup> siècle, a pour motif la contemplation de

---

29. « Ceux qui reviennent de là-bas sont tous perturbés... Les couples ne résistent pas... Les hommes sont soumis aux femmes... Les femmes font plus attention aux chiens qu'aux enfants... On dit que les enfants appartiennent à l'Etat » (El Hamri : 27).

30. A l'exception de la littérature militante qui a parfois recours à l'évocation de ce passé commun. (cf. *Cuentos de las dos orillas*).

31. 0 « Garcia était un andalou d'Almería. Un cousin, donc ». (Binebine . 29) ; « *Mais, cher pays, Je ne te quitte pas définitivement, tu me prêtes seulement aux Espagnols, nos voisins, nos amis. Nous les connaissons bien, longtemps ils ont été aussi pauvres que nous* » (Ben Jelloun : 73).

32. « sur mon trajet, et aujourd'hui encore, l'image de cette femme, sur une affiche aux couleurs de l'Espagne. Son sourire derrière la vitre répète chaque jour un peu plus fort qu'il fait bon vivre là-bas, à l'abri d'ici. » (Elalamy : 141).

33. « D'un coup de menton, l'hôte invita K. à admirer ce trésor. K. se pencha pour mieux apprécier les images étalées devant ses yeux : c'étaient, pour la plupart, des photos d'hommes, certains en costume de ville, avec cravate ; d'autres en short ; tous vêtus à l'européenne » (El Hamri : 11).



photos de 'pateras' (nom des embarcations clandestines) qui avaient fait l'objet d'une exposition de la Croix-Rouge, et avaient appartenu à un collectionneur. Quant au récit « Rasgos occidentales » de Isaac Rosa, il évoque la chasse à l'embarcation clandestine par des journalistes et LA photo qui par la suite gagnera un prix de photojournalisme<sup>34</sup>. D'autre part, dans la matérialité des ouvrages cette fois, on constate la présence de photo 'réelles', l'une pour illustrer le récit « Gabriela », l'autre, reproduisant la photo réelle du cadavre d'une jeune femme sur une plage du sud pour illustrer la couverture du roman *Ramito de hierbabuena*. D'ailleurs, dans *Les clandestins* le seul personnage espagnol évoqué est celui d'un photographe, et tout un chapitre est consacré à l'énumération de photos de cadavres de clandestins, et à des commentaires sur la qualité esthétique des clichés et leur degré d'originalité<sup>35</sup>.

Cette première analyse met à jour des représentations antagoniques assez attendues, car les textes, ancrés dans l'actualité, développent de part et d'autre l'antagonisme des deux sociétés : le Maroc en tant qu'enfer, sans horizon vital et social, et l'Espagne comme paradigme de prospérité, luxe, abondance et liberté sexuelle qui garantissent un avenir comblé de richesses et de bien-être. Ces regards croisés s'intègrent bien entendu dans les différentes représentations actuelles d'un monde fracturé en sociétés du Nord et sociétés du Sud.

Mais au-delà de cette première constatation, il est possible d'observer des images secondes qui transparaissent au fil des textes, et qui à leur tour établissent un nouveau discours de la stéréotypation. Ces images sont en rapport avec une théâtralisation des événements et des situations, et, on le sait, le théâtre est un genre fortement ritualisé et marqué par le stéréotypage.

Tanger s'avère être le balcon, le 'parterre' où viennent prendre place les spectateurs : la plupart des personnages attendent assis à la terrasse des cafés ou sur la plage, et assistent, le soir, en silence et dans la pénombre, au spectacle des lumières qui s'allument « sur la rive interdite » (Binebine : 149), lumières mobiles, clignotantes aux éclairages variés, en une vision nocturne qui favorise l'obsession. L'Espagne est alors la scène où l'on projette des rêves, parfois convoqués par la prononciation en espagnol du nom du pays, du nom de certaines villes, comme autant de formules incantatoires et inaugurations.

L'Espagne devient alors le lieu d'une mise en scène du « Grand Rêve » (Binebine : 102), et les candidats à l'émigration s'évadent en pensée, habitent en rêve sur l'autre rive, et y 'vivent' selon des scénarios réitérés dans un « nouveau décor » (El Hamri : 70). Leurs propres rêves sont toujours lumineux, mais ils vivent également dans celui des

---

34. « uno de los fotógrafos presentes tomó una espeluznante serie de imágenes del ahogamiento que meses después le hicieron ganar un importante galardón de fotoperiodismo » (p.265).

35. « Il dépeignait l'autre monde avec tant de détails et de vraisemblance qu'il parvenait à nous instiller la suave impression d'un souvenir que nous aurions partagé. Dans une vie antérieure. Ou dans un songe. » (Binebine : 178)

autres, estompant les frontières entre le réel, le rêve et l'illusion. Le regard immobile, constamment fixé sur un point lointain, favorise donc le glissement de la réalité à l'illusion, propre au théâtre, et par là même, le glissement entre le visible et l'invisible.

A Tanger, l'hiver, le café Hafa se transforme en un observatoire des rêves et de leurs conséquences. Les chats des terrasses, du cimetière et du principal four à pain du Marshan se réunissent là comme pour assister au spectacle qui se donne en silence et dont personne n'est dupe. Les longues pipes de kif circulent d'une table à l'autre, les verres de thé à la menthe refroidissent, cernés par des abeilles qui finissent par y tomber dans l'indifférence des consommateurs perdus depuis longtemps dans les limbes du haschisch et d'une rêverie de pacotille. [...] D'autres [hommes], assis sur des nattes, le dos au mur, fixent l'horizon comme s'ils l'interrogeaient sur leur destin. Ils regardent la mer, les nuages qui se confondent avec les montagnes, ils attendent l'apparition des premières lumières de l'Espagne. Ils les suivent sans les voir et parfois les voient alors qu'elles sont voilées par la brume et le mauvais temps » (Ben Jelloun : 11)

Parallèlement à la projection des rêves, a lieu la projection de souvenirs lumineux de ceux qui ont déjà émigrés et ont été expulsés. Et les rêves finissent par se confondre avec les souvenirs<sup>36</sup>, en un balancement entre le désarroi et l'espoir, en une dilution de ces frontières qui permettent de situer une présence au monde. Le statisme de la représentation finit par faire basculer dans une intemporalité où le merveilleux prend alors le pas sur le réel.

## Le Déroit.

Au milieu du désarroi créé par l'obsession d'émigrer, le Déroit, 'le néant bleu', est le premier repère, le point de rencontre, un espace fondateur et un lieu de rencontre narrative. Le Déroit, frontière géographique, politique, mais également frontière invisible et mobile du partage des eaux de l'Atlantique et de la Méditerranée, deviendra symbolique non seulement de partages et de divisions, mais aussi de dilution des démarcations.

Pour les personnages marocains le Déroit finit par ne plus exister : le jour il s'agit d'un simple panorama, et le regard porte alors sur ce qui est mobile dans l'activité du port de Tanger. Et la nuit, l'obsession du départ fait que l'on ne voit plus que les lumières d'en face, lumières qui clignotent, lumières mobiles, ou encore les lumières

---

36. Malgré son titre, *Cannibales. Traversée dans l'enfer de Gibraltar*, la traversée n'est pas décrite dans le roman. Elle n'apparaît que comme reportage sur un écran de télé lorsque les policiers ramassent les cadavres sur la plage (p.214). Dans *Les Clandestins* deux courts paragraphes lui sont dédiés, même si par la suite, elle est évoquée au chapitre 17. Quant à *Le Néant Bleu*, il comprend deux chapitres, peu réussis, consacrés à la traversée, qui offrent des clichés de l'épopée personnelle du protagoniste, seul survivant.

des bateaux-feux, difficiles à reconnaître d'avec les lumières de la police maritime, ce qui anticipe déjà l'idée que la lumière est un piège, que l'image est un leurre.

Les romans marocains décrivent très peu dans l'ensemble l'épisode de la traversée clandestine<sup>37</sup>, soit parce que le discours argumentatif a atteint ses limites et s'est épuisé, soit parce qu'elle est trop décrite ailleurs, soit que les mots sont impuissants à la décrire, et seul le silence est à la mesure de l'intensité de la tragédie, face à laquelle on resterait 'muet de douleur'.

Les romanciers marocains l'évoquent plutôt comme prolongement de l'irréalité du rêve éveillé, là où le Détroit n'est que le prolongement d'un abîme déjà vécu au quotidien. En effet, les personnages mettent en place des stratagèmes irréels, comme s'il était possible de traverser le détroit en deux brasses, d'un simple petit saut sans importance, comme « une simple formalité » (Binebine : 105), car en fait la grandeur de la mer est « juste une impression » (Elalamy : 27). La traversée se fait en songe, essentiellement selon des scénarios invraisemblables. Dans *Les clandestins*, il s'agit de boire la mer peu à peu afin de pouvoir passer à pied.

S'il n'y avait pas eu tout ce bleu devant lui, il aurait tout fait à pied. Ni forêts à traverser, ni montagnes à escalader, ni falaises. Il n'aurait même pas eu à demander son chemin. Il aurait juste pris par là, en marchant droit devant lui, le soleil dans le dos, sans jamais se retourner. Là-bas, au loin, sous un ciel gris, il y avait l'Espagne – *Sbania* ! Chaque jour, il la voyait qui le narguait derrière cet immense turban bleu et s'il n'y avait pas eu toute cette eau, il y serait allé à pied.

Le visage au vent, les yeux rivés sur la mer, Salah attendait. Seul, les pieds dans l'eau, il attendait. Il restait là, immobile, à regarder les vagues courir, s'épuiser, et venir mourir à ses pieds. Après des heures et des heures d'attente, il pliait les jambes, courbait le dos, plongeait les mains dans l'eau et buvait. Chaque fois, il en puiserait un peu, jour après jour, cela prendrait le temps qu'il faudrait, goutte après goutte, il en viendrait à bout, pas tout de suite bien sûr, mais un de ces jours, et ce jour-là il ne ferait même pas ses adieux. Il tournerait le dos au village et s'en irait à pied. Comment l'oublier, celui-là, comment oublier le visage de cet homme qui avait voulu boire la mer? (Elalamy : 117-118)

Dans *Partir*, différents personnages élaborent des modalités de traversée qui n'évoquent pas la traversée courante, sur une embarcation fragile : passer dans le container d'un camion de crevettes (p.101), se faire mouler dans la cire pour passer la frontière déguisé en mannequin de présentation (p.40), refuser de s'alimenter pour devenir léger et pouvoir s'envoler sur les ailes d'un ange (p.74), enfourcher un cheval peint en vert et d'enjamber la mer du détroit comme une ombre transparente (p.14), ou encore, comme c'est le cas pour une fillette, jouer à la morte, et imaginer que son cadavre atteint l'autre rivage :

---

37. Malgré son titre, *Cannibales. Traversée dans l'enfer de Gibraltar*, la traversée n'est pas décrite dans le roman. Elle n'apparaît que comme reportage sur un écran de télé lorsque les policiers ramassent les cadavres sur la plage (p.214). Dans *Les Clandestins* deux courts paragraphes lui sont dédiés, même si par la suite, elle est évoquée au chapitre 17. Quant à *Le Néant Bleu*, il comprend deux chapitres, peu réussis, consacrés à la traversée, qui offrent des clichés de l'épopée personnelle du protagoniste, seul survivant.

Depuis que Malika avait vu les images des corps flottants diffusés par Canal Sur, elle ne rêvait plus. Elle les avait comptés, s'imaginant victime à son tour de ce malheur. Elle se mettait sur le dos, gonflait son ventre en fermant les yeux et flottait. La brume du matin caressait son visage, l'eau glacée glissait sur son petit corps et elle ne sentait rien. Elle jouait à la morte, se laissait entraîner par les flots, butait contre d'autres corps puis revenait vers le large. Une vague puissante la jetait sur le sable. Des algues l'enveloppaient. L'eau continuait à la recouvrir, à la bercer comme si elle partait pour un grand sommeil. (Ben Jelloun : 121)

Sur ces frontières mouvantes entre le réel, le rêve et l'illusion, la vie continue d'être perçue comme un agencement théâtral. Si le Maroc est le parterre où se tiennent les spectateurs, et si l'Espagne est la scène où se déroule le spectacle, le Détroit est bien la fosse d'orchestre, que l'on entrevoit bien sûr, mais sur laquelle le regard ne s'arrête pas, même si c'est là qu'une partie du spectacle 'se joue'. Dans cette exhibition théâtralisée, le Détroit règne despotiquement par l'absence. Il est hors-champ, se dérobe à la vue. Mais il est bien l'entre-deux de l'immobilité et du déplacement conquérant. L'abondance des métaphores classiques de la 'patera' comme cachot, comme cercueil flottant (Binebine), donc comme prolongement de l'immobilité, de la situation dans le pays d'origine, en même temps que micro-société représentative, a pour contrepoint des images de la mobilité, du déplacement, de la déambulation.

En fait, les rôles semblent distribués d'avance, non seulement les rôles des acteurs, mais également le rôle conventionnel des spectateurs. La distribution spatiale est structurante et est une distribution idéologique, renforcées par les différentes évocations de l'ombre et de la lumière dans les romans, comme je l'ai déjà souligné. Il est traditionnellement inconcevable que les spectateurs prétendent gagner la scène (conquérir la scène<sup>38</sup>), et devenir visibles : seule une mise en scène innovante permet ce mode de visibilité, cette prise de possession de la scène, qui dépend inévitablement d'une infrastructure technique et idéologique.

Dans ce rapport fécond entre le spectaculaire et l'imaginaire, les romans marocains configurent un dévoilement des mécanismes de l'illusion, et une revendication de la subversion des rôles, des places traditionnelles occupées par les différents participants de l'événement théâtral.

En fait, le Détroit est surtout perçu comme infranchissable dans les textes espagnols. Et c'est donc la traversée qui devient spectacle<sup>39</sup>. Ce n'est pas tant un regard sur le présent

---

38. Nombreuses sont les allusions à la conquête, notamment Binebine: « Nos yeux de futurs clandestins, de conquistadores anonymes, s'allumaient à ceux, plaisamment hautains, de l'Expulsé européen. Il ménageait une pause comme pour nous laisser le temps de bien assimiler nos rêves » (p.31); et Ben Jelloun : « les Spaniolis sont méfiants mais encore très naïfs, tu vois, tous ces musulmans qui s'installent, pour certains ils pensent reconquérir ce que leurs ancêtres ont perdu, moi je crois que c'est exagéré, y a rien à reconquérir » (p.157).

39. Dans *El peaje de la vida*, Juan Goytisolo et Sami Naïr font état d'un « culebrón de las pateras ». Bien que leur propos aille dans le sens de la dénonciation de différentes situations liées à l'immigration, ils utilisent un terme relatif au spectacle, chargé de fortes connotations négatives. Le 'culebrón' est en effet un feuilleton télévisuel mélodramatique, dont les scénarios stéréotypés se déroulent au cours d'épisodes innombrables.

qu'un regard sur le passé, qui est une forme de conjuration a posteriori, venant étayer une volonté de certitude sur le présent : se rassurer en repérant dans l'Autre ce qu'on n'est plus, le contraire de ce que l'on est et aspire à être. Donc une sorte de catharsis rétrospective, une mise en spectacle à distance de la propre émigration<sup>40</sup>, une sorte de reconstruction mémorielle, où la lointaine représentation de soi se fait par le biais de la représentation de l'Autre, venant confirmer le pacte de silence autour du passé.

Le motif de l'exposition et de la contemplation est à nouveau récurrent dans les textes espagnols: par exemple, contemplation de la scène de l'arrivée de 'pateras' lorsque les habitants jouent des coudes pour être aux premières places, (on pourrait presque parler de 'premières loges').

Un revuelo de gente en la orilla la hizo salir corriendo. Descalza, cogió una cazadora al vuelo y bajó de dos en dos las escaleras hacia la playa. María corría y el revuelo era cada vez mayor: guardias civiles, ambulancias, fotógrafos, cámaras de TV. Todo. Dando codazos consiguió la primera fila... ¡Dios mío!... ¡La patera! » (García Benito : 47).

Comme je l'ai déjà signalé, les textes espagnols sont généralement réalistes. Et il est possible d'observer pour certains d'entre eux, un hyper-réalisme de la description des cadavres qui s'oppose à une description austère, une ébauche poétique dans les romans marocains. Mais en fait, le cadavre est une convention attendue et a perdu son emprise pathétique. Et c'est donc la traversée en elle-même qui se voit convertie en spectacle esthétique, générateur d'émotion.

Dans les récits où les auteurs espagnols évoquent la traversée clandestine, le dramatisme est accentué. Le récit de la traversée, basé sur les témoignages et réélabore selon des techniques littéraires, renforce la montée dramatique : la structure narrative est souvent fondée sur le suspense, puisque s'y trouvent réunis les obstacles, les facteurs adverses à surmonter, et elle donc similaire à celle des récits d'aventure et des récits maritimes, incluant des scènes pathétiques et dramatiques.

Dans *Gálvez en la frontera*, la traversée est décrite comme épopée de deux journalistes espagnols qui fuient une sorte de mafia marocaine (239-245). La traversée sert fondamentalement à créer des effets de suspense, à évoquer les différents périls et décrire les sentiments et émotions des personnages espagnols, laissant au second plan les clandestins, qui en fait sont de simples 'accompagnants'. Outre cette utilisation de la traversée comme montée dramatique, on observe dans le roman, un phénomène que l'on retrouve dans l'ensemble de la production espagnole : la référence explicite aux mythes, l'intertextualité des récits d'aventure, le rapport à d'autres domaines de l'art. Comme si le lieu et le phénomène étaient impossibles à dépouiller explicitement des références littéraires, ou même comme si finalement il n'en était que le prétexte.

---

40. Voir à ce propos *El peaje de la vida* (p.131-136 et p.181-186).

Los demás nos movíamos en un espacio inverosímil sacando agua que el mar nos devolvía con creces. Por un momento, me pareció que la barca quedaba por debajo del nivel normal de las aguas y pensé, con una serenidad insensata, que habíamos llegado al final de nuestro viaje. Pero no dejé de expulsar agua con las manos. Nadie detuvo su frenético movimiento dentro de aquella ridícula balsa de Medusa repleta de seres cuya rutina debía ser la desesperación.

Poco a poco, comenzamos a ganarle la batalla al mar. El nivel del agua comenzó a disminuir y la barca, a emerger de las aguas oscuras. Los gritos se fueron apagando y volvió a escucharse el tranquilizador ruido del motor, acompañado sólo por el chapoteo de los cubos y las manos. [...]

Alguien consiguió encender dos cigarrillos, que fueron pasando de mano en mano. Almudena no fumaba, pero aspiró su ración con el mismo deleite que el resto de los pasajeros. Yo pude dar dos caladas al mejor cigarrillo que me he fumado en toda mi vida.

El frío se había retirado de nuestros cuerpos durante la batalla, pero volvió, lento y cauteloso, a adueñarse de nosotros. Con la normalidad de la navegación, el castañeteo de los dientes y el temblor de brazos y piernas se generalizaron otra vez. La rutina había vuelto a bordo.

La costa española se acercaba cada vez más, en medio de un amanecer que teñía la playa de colores anaranjados. Pude ver con nitidez, entonces, los rostros de mis acompañantes, que miraban hacia tierra con ojos estremecidos, brillantes.

Almudena me tendió la mano y nos apretamos el uno contra el otro, emocionados.

Ailleurs, les descriptions des traversées ou naufrages tendent à ressembler à des compositions artistiques, proches de la sculpture, du tableau. J'en prends pour exemple le récit, « Fátima de los naufragios » de Lourdes Ortiz. Sur la plage de Tarifa, Fatima, une marocaine sans âge attend depuis longtemps que la mer lui rende son mari et son fils, disparus lors d'un naufrage de clandestins. Les personnages espagnols la contemplant sur la plage, comme un film muet, de par la méconnaissance de sa langue. Et lorsque la marocaine tient dans ses bras le cadavre d'un naufragé qu'elle prend pour son fils, la comparaison avec la Pietá de Michel-Ange, efface le tragique par des effets spectaculaires, soulignés par des jeux d'éclairage, comme des projecteurs modulant une lumière zénithale, découpant une silhouette à l'attitude hiératique.

Uno tras otro y con respeto se fueron llegando a la playa que estaba naranja y plata con la luz del amanecer, y allí permanecía la mujer crecida sobre la arena, hecha Piedad que sostenía el cuerpo bruno del muchacho sobre sus sólidas piernas abiertas como cuna y con sus manos limpiaba la sal y quitaba las algas prendidas del cabello. Un cuerpo de hombre joven medio desnudo, miguelangelesco y bien torneado que recibía los primeros rayos del sol y resultaba hermoso, desplomado sobre las rodillas de la madre [...] El sol se alzaba sobre la playa y envolvía con su luz más dorada el grupo de la mujer, que sostenía el cuerpo yerto sentada sobre la arena. El cuerpo vomitado por las aguas era oscuro, del color del ébano, y relucía, limpio y suave, una mancha negra y brillante, espléndida sobre el manto de franjas rojas y moradas de la mujer. « Te digo que está muerto, que es otro más de los muchos que escupen las aguas últimamente, que no tiene nada que ver con la mora, que ése es de tierra más adentro, del Senegal o del Congo o de sabe Dios dónde », explicaba cauto Marcelino, mientras los demás se iban acercando sin atreverse del todo a interrumpir el canto de la mora, que dejaba caer sus lágrimas sobre el rostro tan redondo y perfecto del Cristo africano. (Ortiz: 19-20)

Dans le roman *Ramito de Hierbabuena*, l'immigration est prétexte à reconstituer les déboires sentimentaux de deux personnages marocains, établissant un long parallélisme entre Roméo et Juliette. En ce qui concerne *Las Voces del Estrecho*, il s'agira de la composition de séquences autour de références au livre de l'Exode<sup>41</sup>. Il semblerait alors que, parfois, l'indication ou la reprise de l'archétype littéraire ruinent en partie l'illusion réaliste que l'on cherche à créer, et distraient ainsi le lecteur, le conduisant vers une émotion plus intellectuelle par le biais d'images frappantes qui éblouissent les yeux (et ne permettent pas de voir avec discernement ?), comme une oeuvre d'art qui impressionnerait et illusionnerait l'esprit du spectateur. Apparaît alors une opacité, qui d'une certaine façon voile la signification des événements, leur dimension.

Pour conclure, je dirai ici qu'il semblerait que nous sommes face à deux types de cheminement, de tiraillement, entre réel et illusion/fiction. Les textes marocains élaborent une quête d'une image de soi, un travail sur les contours, les frontières (géographiques, historiques, psychologiques, intellectuelles, sensibles, etc.), et par conséquent ils mettent à jour un regard qui s'avère interrogateur, qui interroge les mécanismes de la crédulité comme modalité d'insertion dans l'espace, dans le temps, et dans l'Histoire dont on a été exclu. Donc un réel supportable par la présence de la fiction de l'Autre, par l'adhésion à la représentation tant que les procédés en sont invisibles : « regarder droit devant [soi], sans rien y voir. Pour y croire, tout simplement » (Elalamy : 80). Et dans les textes espagnols le réel est élaboré sur le mode de la fiction, de l'artifice dramatique, à mi-chemin entre la sublimation esthétique et l'émotion compassionnelle, qui, remplissant le vide du désenchantement idéologique, viendrait représenter un vecteur de la communication interculturelle, oubliant peut-être que regarder des photos, c'est ne rien voir (Elalamy : 104) et que « s'il n'y pas de musique et pas de tambours pour accompagner tout ça, pas d'écran et pas de tickets non plus, c'est pour dire que tous ces noyés sur le sable, on pourra dire ce qu'on veut, c'est pas du cinéma » (Elalamy : 170).

---

41. Noms des personnages : Ismael, Abraham, etc. Allusion au Jugement dernier, Paradis terrestre, etc. A titre d'exemple: «¿Cuántos corrieron por los montes, zigzaguearon a través de caminos y carreteras, esquivando autoridades, tras desembarcar en algún lugar de la costa , buscando estos campos de la leche y la miel ? Porque el maná olfateado, visualizado al fin, son las cooperativas hortofrutícolas en las que cuando uno entra cree haber traspasado las puertas del Edén. Dos mares nublan tus ojos : el de las aguas y el de los plástico que serpentean entre las montañas, se mecen al compás del viento en los llanos, e incluso se internan ya en el Mediterráneo.» (p.30)

## CORPUS

### Maroc

BEN JELLOUN, Tahar (2006). *Partir*. Paris : Gallimard.

BINEBINE, Mahi (1999). *Cannibales. Traversée dans l'enfer de Gibraltar*. Paris : Editions de l'Aube, 2005.

ELALAMY, Youssouf Amine (2000). *Les clandestins*. Vauvert : Editions Au diable vauvert, 2001.

EL HAMRI, Rachid (2005). *Le néant bleu*. Paris : L'Harmattan.

### Espagne

GARCÍA BENITO, Nieves (2000). *Por la vía de Tarifa*. Madrid : Calembur Editorial.

LOZANO, Antonio (2003). *Donde mueren los ríos*. Granada : Zoela Ediciones.

MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (2001). *Gálvez en la frontera*. Madrid : Alfaguara.

MUÑOZ LLORENTE, Gerardo (2001). *Ramito de hierbabuena. (Una novela que nos acerca a la realidad de la inmigración)*. Barcelona : Plaza y Janés.

ORTIZ, Lourdes (1998). "Fátima de los naufragios". In : *Fátima de los naufragios*. Barcelona : Planeta, 7-22.

ROSA, Isaac (2006). "Rasgos occidentales". In : *Inmenso estrecho II*. Madrid : Editorial Kailas, 253-267.

SOREL, Andrés (2000). *Las voces del Estrecho*. Barcelona : Muchnik.



## Références bibliographiques

BONN, Charles (1994). « Le voyage innommable et le lieu du dire : émigration et errance de l'écriture maghrébine francophone ». In : *Revue de Littérature Comparée*, n° 269, pp. 47-59.

<URL : <http://www.limag.refer.org/Textes/bonn/TOMEMIG.htm>>

BONN, Charles (2002). « La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence ». In : *Itinéraires et contacts de culture*, n° 31, 2002.

<URL : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/littejeunesse.htm>>

BONN, Charles (2005). «La visibilité de l'émigration-immigration dans les littératures maghrébine, française, et de la « seconde génération » de l'immigration : quelle « scénographie poscoloniale » ?». In : Gafaïti, Hafid et alii (ed) *Migrances, diasporas et transculturalités francophones*. Paris : L'Harmattan.

GOYTISOLO, Juan & NAÏR, Sami (2000). *El peaje de la vida*. Madrid : Santillana.

KUNZ, Marco (2002). « La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico ». In : Andrés-Suarez, Irene et alii, *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid : Verbum, pp.109-136.

LÉCRIVAIN, Claudine, BONET, Soledad, TÉLLEZ, Juan José (2006). *Ballenas en el Jardín*. Cádiz : Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz.

MONLEÓN, José (2001). "Ocho escritores de hoy nos cuentan su visión de la historia entre españoles y marroquíes". In : *Cuentos de las dos orillas*, José Monleón (ed). Granada : Fundación Legado Andalusi, pp.7-12.



# L'ŒUVRE DE TAHAR BEN JELLOUN TRADUITE AU PORTUGAL

*Ana Cristina Tavares*

CLL, Universidade Lusófona de Lisboa

Escola Secundária de Gil Vicente

«[...] j'aime que les langues se mélangent, non pas pour écrire un texte en deux langues mais juste pour provoquer une sorte de contamination de l'une par l'autre. C'est mieux qu'un simple mélange ; c'est du métissage comme deux tissus, deux couleurs qui composent une étreinte d'un amour infini. Cette situation est simplement fabuleuse. Personne ne peut affirmer que cette appartenance à deux mondes, à deux cultures, à deux langues n'est pas une chance, une merveilleuse aubaine pour la langue française.»

(Ben Jelloun, «On ne parle pas le francophone»)

## La littérature francophone du Maghreb

Les littératures d'expression française dans les pays du Maghreb ont des relations complexes avec les cultures et les langues locales. Le développement et l'expansion de la littérature francophone constitue un phénomène récent dans le monde arabe. Les contacts linguistiques que les pays du Maghreb ont connu à l'époque moderne, ont provoqué certaines formes de métissage, d'un côté incluant les langues locales et leurs variétés, de l'autre incluant une langue exogène comme c'est le cas du français. On sait bien que des phénomènes de plurilinguisme et les contacts linguistiques provoquent obligatoirement des mélanges linguistiques et s'inscrivent dans une histoire réciproque ou du moins croisée d'acculturation.

Dans les études linguistiques on constitue en général des modèles binaires, et on fait souvent allusion au bilinguisme arabo-français ou alors arabo-berbère. Il nous semble que ces oppositions binaires ne permettent pas de caractériser la diversité linguistique du Maghreb. La relation du français avec les langues du monde arabe est assez complexe. Le français a été introduit avec la colonisation au XIX<sup>ème</sup> siècle, devenant la langue internationale de tout le bassin méditerranéen. Pendant le XX<sup>ème</sup> siècle, dès les années 30, plusieurs auteurs magrébins, égyptiens ou libanais rédigeaient en français. Cependant la grande période de production littéraire en langue française, dans les pays du Maghreb, se situe dans les années 50-60, époque de la décolonisation et de la dilacération, vécue avec plus d'intensité en Algérie.

La richesse de la littérature magrébine d'expression française est, dans une certaine mesure, tributaire de la politique coloniale française. Ainsi, l'Algérie, avec le statut de

colonie où la francisation de l'enseignement fut la plus intense et la plus profonde, eut une production littéraire plus abondante en langue française si on la compare aux autres pays du Maghreb. En Tunisie et au Maroc, dans la qualité de protectorats français, naîtra plus tard une littérature francophone à côté d'une riche littérature en langue arabe. Ce fut pendant l'époque postcoloniale, dans les années 70, qu'une littérature d'expression française se développa dans ces deux pays. Peu d'auteurs tunisiens ou marocains réussirent à être édités en France, deux des exceptions furent le tunisien Albert Memmi et le marocain Tahar Ben Jelloun.

On ne doit pas oublier que les littératures francophones durent toujours lutter pour s'affirmer vis-à-vis de l'hégémonie culturelle française. En effet, pour la plupart des écrivains francophones du Maghreb, le français n'était pas leur langue maternelle. Leurs textes ont donc toujours la présence d'autres langues ou dialectes du pays où ils sont produits. Il y a également une tension naturelle entre la langue exogène que les écrivains adoptèrent pour s'exprimer et les autres langues de leur pays.

La période qui nous intéresse est la période postcoloniale pendant laquelle les écrivains manifestent souvent leur révolte ou déception en ce qui concerne la situation de leur pays : les problèmes économiques, l'absence de démocratie et la corruption généralisée. Ils donnent également une vision de l'Islam comme religion peu adaptée aux évolutions de la société contemporaine. Ainsi, plusieurs écrivains ont choisi le chemin de l'exil comme le marocain Tahar ben Jelloun qui partage actuellement sa vie entre Paris et Tanger.

Voyons plus en détail le cas spécifique du Maroc pour ensuite comprendre mieux l'œuvre de Tahar Ben Jelloun et les défis que ses traducteurs doivent affronter. Au Maroc, la population autochtone était berbère, avec une permanence d'environ cinq mille ans dans le territoire. 40 à 65% (dans un total de 30 millions de personnes) des habitants du Maroc sont berbérophones. Actuellement, le berbère est une langue d'enseignement ainsi que l'arabe, au moins dans l'école primaire, après une décision du roi Hassan II en 1994. A présent, la position de l'état marocain paraît être celle de considérer et maintenir l'arabe comme la première langue du pays et la seule officielle, tout en prétendant sauvegarder le patrimoine culturel et linguistique berbère.

Le Maroc, ainsi que la Tunisie, n'ont pas connu un démantèlement de leur système d'enseignement en arabe et aussi bien le français que la littérature francophone ont acquis une grande importance, essentiellement à partir de 1966, avec la création de la revue *Souffles*.

Dans cette revue culturelle créée par le marocain Abdellatif Laâbi, publiée entre 1966 et 1972, date de son interdiction, tout le Maghreb s'y exprima. Cette publication était ouverte au monde arabe en général, ainsi qu'à l'Afrique, et on y écrivait aussi bien en français qu'en arabe. Le questionnement linguistique était fréquent dans cette publication

trimestrielle et les écrivains s'y interrogeaient sur le statut et l'utilisation du français.

En effet, il existe une coexistence linguistique non pacifique quand les intellectuels marocains, et magrébins en général, assument le français comme langue d'expression. Abdellatif Laâbi, considérait que le fonds culturel et idéologique de cette littérature était national, c'est-à-dire arabe, tandis que l'instrument linguistique utilisé – la langue française – transportait avec lui une culture et une idéologie propres à la réalité française et occidentale. Il préconisait une «transculturation» dans cette littérature magrébine où l'identité du peuple puisse s'exprimer, neutralisant les éléments de la langue exogène – le français – considérés négatifs, aussi bien du point de vue terminologique que du point de vue des modèles culturels. Ce traducteur et écrivain marocain défendait aussi qu'il fallait importer vers le français d'autres modèles et terminologies propres au Maghreb. Ainsi, on peut comprendre pourquoi cette littérature magrébine d'expression française rompt parfois avec la norme française aux niveaux syntaxique, phonétique, morphologique ou autres.

Ce fut pendant les années 70-80 que certaines problématiques sociales de la modernité comme la polyphonie et la « décentralisation » favorisèrent la reconnaissance par les français des cultures et littératures francophones. En effet, on assiste à la construction d'un espace littéraire francophone puisque les textes sont écrits, édités et lus en dehors des circuits français.

## Ben Jelloun et le dialogue linguistique

Ben Jelloun, poète, romancier et essayiste, né à Fès (1944) a fait ses études supérieures au Maroc et y a enseigné la Philosophie. Il collabora à la revue *Souffles* de 1968 à 1970. Mais suite à l'arabisation de l'enseignement, il dut rejoindre la France (1971) où il soutint en 1975 une thèse en psychiatrie sociale sur «La misère affective et sexuelle des travailleurs nord-africains en France», travail dont il tira un récit en prose poétique *La Réclusion solitaire* (1976) ainsi qu'un essai *La Plus Haute des solitudes* (1977). Collaborateur assidu du journal *Le Monde*, il voit son mérite reconnu, en 1987, avec le prix Goncourt pour son roman *La Nuit Sacrée*.

Comme d'autres écrivains du Maghreb, Ben Jelloun en utilisant le français s'approprie cette langue et y dépose le germe de son invention littéraire. Il travaille le français, le réinvente, le métisse et parfois le bouscule mais nous donnant toujours des textes pleins de sens et de beauté qui ne laissent jamais le lecteur indifférent. Selon ses propres mots, il a besoin de vivre au Maroc pendant une période de l'année puisque c'est là qu'il puise des idées pour écrire.

Ben Jelloun est l'héritier d'une double culture, celle de son pays d'origine et celle de son pays d'adoption. Il facilite le contact et la connaissance entre le monde occidental et oriental et réfléchit sur la question de son identité et de ses choix linguistiques. On aimerait réfléchir un peu sur les rapports de Ben Jelloun à la langue française, la seule choisie pour son expression littéraire même si elle n'est pas sa langue maternelle. A ce propos, on s'appuiera essentiellement sur trois chroniques récentes publiées dans la presse française et également présentées dans le site internet officiel de l'écrivain.

D'abord, et par ordre chronologique, on évoquera quelques passages de «Suis-je un écrivain arabe ?», chronique postée dans le site officiel de l'écrivain le 28/11/2004. Dans ce texte l'écrivain se pose la question de son identité littéraire, arabe ou française :

Etablir une identité c'est établir une adéquation entre le nom, le prénom et celui qui les porte. Mais en littérature, l'identité peut être trompeuse surtout quand on définit un écrivain par la langue qu'il parle et dans laquelle il écrit, la langue de la mère et du pays natal. La littérature arabe n'est faite que par des Arabes. [...] La liste des écrivains qui sont nés dans une langue et qui ont choisi d'écrire dans une autre est longue. On connaît surtout les francophones. Mais il faut parler aussi des écrivains indiens, pakistanais et même japonais qui écrivent directement en anglais et qui sont considérés comme des écrivains à part entière. La différence entre les francophones et les anglophones c'est que les Anglais ou Américains ne passent pas leur temps à se demander si Arhundaty Roy, Salman Rushdie, Hanif Kureichi, Naipaul, Anita Nair sont des écrivains anglais ou indiens. Pour eux la question ne se pose pas. Ce sont des écrivains britanniques. [...] Dans notre cas, celui des écrivains maghrébins d'expression française, le politique s'imisce dans la question et crée la polémique. (Ben Jelloun, 2004)

Dans ce même article, l'écrivain fait allusion au fait que les écrivains maghrébins rédigeant en langue française, pendant les années 60 et même après, étaient considérés comme des traîtres, voire des rejetons du colonialisme français. En France, tout en faisant des études, Ben Jelloun a compris qu'il ne pouvait s'en sortir que par l'écriture et explique pourquoi il choisit le français au lieu de l'arabe :

Pourquoi ne l'ai-je pas fait en arabe ? Parce que je ne maîtrisais pas cette langue au point d'en faire ma langue de création. Comme tous les gens de ma génération j'ai eu une formation bilingue. Très vite la langue de l'étranger a pris le dessus sur la langue de la mère. Au départ j'en faisais un jeu, je voulais prouver que j'étais capable de briller dans la langue du colon, mais c'était en même temps la langue de Voltaire, de Montaigne, de Genet, de Rimbaud etc. j'ai oublié le colon et je me suis plongé dans les œuvres de ces grands génies de la langue française. A aucun moment je n'ai eu le sentiment que je m'égarais, que je trahissais ma patrie, ma culture d'origine. Au contraire, je me suis senti fier, car pour moi, jamais je n'ai douté de mon arabité, de ma marocanité, je n'ai jamais senti que je m'éloignais de mes racines. (Ben Jelloun, 2004)

Après cette explication, l'auteur continue à énumérer d'autres arguments en faveur du fait qu'il aimerait être considéré comme un écrivain à part entière, sans subir des distinctions linguistiques, géographiques, culturelles ou autres et considérant ses multiples influences enrichissantes :

Ceux qui font des dictionnaires me classent parmi les écrivains francophones d'origine marocaine. D'autres me mettent parmi les écrivains français de souche sans distinction d'origine ni géographique ni linguistique. Enfin il y a ceux qui considèrent que je suis un écrivain, sans plus. Je pense que c'est la définition que je préfère. [...] A présent je poserai la question de manière encore plus directe : quelle est la patrie de l'écrivain ? Sa patrie c'est la littérature, c'est par conséquent la langue dans laquelle il écrit. Suis-je pour autant un Français ? Littérairement oui. Je suis un écrivain français, d'un type particulier, un Français dont la langue maternelle, affective et émotionnelle est l'arabe, un Marocain qui n'a aucun problème d'identité, qui se nourrit de l'imaginaire populaire du Maroc et qui ne le quitte jamais. C'est une situation intéressante du point de vue littéraire. Le bilinguisme, la double culture, le métissage des civilisations constituent une chance et une richesse, ce qui permet une belle aventure. (Ben Jelloun, 2004)

Une autre chronique qui aborde également ces questions identitaires et linguistiques a pour titre «Merci Monsieur Beckett» et fut postée dans le site officiel de l'écrivain en mai 2006, pour célébrer le centenaire de Beckett :

J'aurais voulu parler avec lui du bilinguisme, de cette belle capacité qu'il avait de passer de l'anglais au français, avec toujours la même exigence, la même force. J'aurais aimé savoir si cela lui posait des problèmes. [...] Je lui aurais peut-être dit que nous autres écrivains de la francophonie, nous sommes tout le temps sommés de nous expliquer pourquoi nous n'écrivons pas dans la langue maternelle. On nous le demande souvent avec agressivité comme si nous étions responsables des aléas historiques et politiques de nos pays. (Ben Jelloun, 2006)

Comme on peut le constater, la question du bilinguisme et du choix d'une langue non maternelle pour s'exprimer revient sans cesse et Ben Jelloun ressent, chaque fois, le besoin de le justifier donnant comme argument principal le fait que cela se passe avec beaucoup d'écrivains sans que cela pose des problèmes. En somme, il trouve ce débat inutile.

Dernièrement on aimerait évoquer son article intitulé «On ne parle pas le francophone», publié dans *Le Monde Diplomatique*, en mai 2007, et également posté dans le site officiel de l'écrivain le 5/5/2007. Dans ce texte il nous dit comment la langue arabe l'aide quand les mots en français lui manquent :

C'est que ma langue maternelle cultive l'hospitalité et entretient la cohabitation avec intelligence et humour. Ainsi, que de fois il m'est arrivé en écrivant d'avoir un trou, un vide, une sorte de lacune linguistique. Je cherche l'expression ou le mot juste, mot parfois banal et je ne le retrouve pas. La langue arabe, classique ou dialectale, vient à mon secours et me fait plusieurs propositions pour me dépanner. (Ben Jelloun, 2007)

Ben Jelloun se penche aussi sur l'analyse du concept de francophonie avec des mots qui montrent clairement son désenchantement :

Il m'est arrivé parfois de me rebeller contre la notion si ambiguë, si étroite de la francophonie. Est considéré comme francophone l'écrivain métèque, l'écrivain pas souche, celui qui vient d'ailleurs [...] Cette notion de souche est aussi antipathique que celle de francophone. Cette distinction existe, elle est faite par les dictionnaires, par les médias et par les politiques. Pour peu elle ressemblerait à une discrimination. [...] Cette colère n'a plus lieu d'être. Simplement parce que le public, le grand public [...] aime la bonne littérature quels qu'en soient l'auteur, sa couleur de peau, ses origines géographiques, ses horizons ou le grain de sa voix quand il lui arrive de lire ce qu'il a écrit. Depuis, on sait que la francophonie a rejoint son statut d'origine, celui d'une aire politique entretenant une mémoire coloniale à peine dépassée ou plutôt déguisée. (Ben Jelloun, 2007)

Pour Ben Jelloun, évidemment on ne parle pas le francophone et une langue c'est comme un pays sans frontières, elle est universelle et toujours disponible pour ceux qui veulent l'utiliser et l'enrichir. Toujours dans ce même article il dénonce aussi l'étroitesse d'esprit des hommes politiques français et le manque de moyens pour une véritable politique linguistique de défense de la langue dans laquelle il a choisi de s'exprimer :

Tout le paradoxe est là. On ne parle pas le francophone. On ne l'écrit pas non plus. [...] La France a des mots choisis pour parler de sa politique de coopération, mais elle n'a pas les moyens de cette politique. (Ben Jelloun, 2007)

## Traduire Ben Jelloun au Portugal

Ben Jelloun, intellectuel engagé, s'exprime sur des problèmes de société tels que la situation des banlieues, le racisme ou encore des problèmes de politique internationale comme la guerre en Tchétchénie. Pour lui, écrire c'est sa façon d'agir sur la situation sociale au Maroc et dans les relations humaines en général. Déjà dans ses œuvres littéraires et comme il l'affirme lui-même, ses thèmes sont toujours liés à la violence de la vie, à la condition de la femme au Maroc, surtout dans les premiers livres, pour se pencher ensuite sur les relations entre l'homme et la femme dans la société marocaine traditionnelle.

En 2006 il reçut le Prix de la Paix de l'Association des Nations Unies, en Espagne, et la présidente dans son discours considéra que l'ensemble de son œuvre contribue à l'enracinement des valeurs de solidarité, de paix, de coexistence et de rapprochement des civilisations luttant contre l'extrémisme et la xénophobie. Ben Jelloun est l'écrivain francophone le plus traduit au monde ce qui donne à son engagement politique et culturel une plus large audience. Évidemment tout cela contribue à une meilleure diffusion de son œuvre à l'étranger et notamment au Portugal.



Voyons brièvement quel est le panorama de la traduction des auteurs français et francophones au Portugal. On sait que la littérature française, tantôt aimée, tantôt rejetée par son influence exacerbée a été fréquemment source d'inspiration ou référence presque obligatoire pour les portugais. Présente au Moyen Âge, ensuite un peu oubliée jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle, elle s'imposa de nouveau au XIX<sup>ème</sup> siècle avec Victor Hugo, Baudelaire, Taine, Michelet, Balzac, Flaubert ou Zola. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle la dette de la littérature portugaise envers la littérature française fut surtout dans le domaine de la littérature critique avec des noms comme Bergson ou Gide. L'essayiste Eduardo Lourenço (1983:16) considère que Froissart, Voltaire, Hugo et plus récemment R. Barthes exercèrent une grande influence dans la culture portugaise. Seruya (2005: 43) dans un article sur les collections et les bibliothèques dans les années 40 à 70 au Portugal, en ce qui concerne la littérature étrangère dominante, indique que les auteurs de nationalité française sont les plus édités, suivis des auteurs anglophones. Dans les années 70 et 80 il y eut un grand intérêt porté à la fois aux ouvrages de fiction et aux essais. Des auteurs comme G. Bataille, G. Durand ou R. Barthes furent très traduits. Progressivement, comme on le sait, l'intérêt du public et des éditeurs pour les littératures d'expression française sont en baisse généralisée. On sait que les livres français étaient depuis longtemps présents dans les catalogues des éditeurs portugais, mais les changements des habitudes des lecteurs portugais des nouvelles générations qui parlent surtout l'anglais ont forcément eu des conséquences dans l'édition. Françoise Laye qui travaillait à la maison d'édition Bertrand, de Lisbonne (AVVV, 1984: 97) affirme qu'auparavant le français était roi mais que progressivement l'anglais le supplanta dans plusieurs domaines culturels ou paraculturels comme la musique ou les films. Pedro Tamen affirme aussi :

Le monde du livre au Portugal, le monde des libraires et des éditeurs appartient encore à notre génération, disons. Ils sont encore [...] formés dans la connaissance, dans un commerce intense avec la culture et la littérature françaises, mais le moment viendra où ces éditeurs, ces libraires ne seront plus les mêmes. Ils appartiendront à une nouvelle génération, celle qu'on forme maintenant au Lycée, et alors une génération chez laquelle la culture et la littérature françaises sont absentes [...] (AAVV, 1984: 101)

Dans ce panorama actuel, difficile pour la diffusion des auteurs de langue française au Portugal, on signale que huit maisons d'édition se sont intéressées à la publication de l'œuvre de Ben Jelloun. Ainsi, on trouve douze livres traduits au Portugal dans un univers d'une trentaine d'œuvres éditées en France de Ben Jelloun. Au Portugal on traduit essentiellement des ouvrages appartenant aux genres narratifs, un seul livre de poésie et deux essais destinés à la jeunesse. On trouve différentes sortes d'éditeurs s'intéressant à l'œuvre de Ben Jelloun, voyons-les plus en détail<sup>1</sup> :

---

1. Le lecteur peut consulter également le Tableau-Synthèse à la fin de cet article.

D'abord les maisons d'édition anciennes comme Bertrand, fondée en 1732 et qui possède le plus grand réseau de librairies du Portugal ; ou Livros do Brasil, maison prestigieuse fondée en 1944, une des plus importantes maisons d'édition de littérature étrangère universelle. A présent elle est en train d'éditer les œuvres complètes d'André Malraux et d'Albert Camus. Caminho, une des plus grandes maisons d'édition portugaises, fondée en 1975, s'est imposé dans le domaine de la publication des écrivains de langue portugaise contemporains. Cette maison édite l'œuvre complète du Prix Nobel José Saramago. Presença est aussi une des maisons d'édition de référence qui s'intéresse surtout aux auteurs contemporains et à la fiction portugaise. Dans une autre catégorie, on trouve Asa, une maison d'édition connue pour la diffusion d'auteurs étrangers et portugais mais plutôt spécialisée dans l'édition de manuels scolaires ou Estampa, une maison plus modeste. Finalement on trouve Cavalo de Ferro, assez récente, apparue seulement au XXI<sup>ème</sup> siècle, celle-ci privilégie les auteurs classiques et contemporains étrangers, aussi bien en prose qu'en poésie. On aimerait signaler qu'il s'agit de l'édition la plus soignée et dont la page de l'internet est la mieux faite et la plus complète sur l'auteur et où il ne manque pas non plus des informations sur la traductrice. Et, *last but not least*, on aimerait signaler que ce fut Hiena, une petite maison d'édition, celle qui eut le courage de publier pour la première fois cet auteur, dans une édition bilingue illustrée et le seul ouvrage de poésie publié chez nous de Ben Jelloun.

Penchons-nous maintenant sur le profil des traducteurs qui sont essentiellement féminins : Maria do Rosário Mendes traduit pour deux maisons d'édition, Asa et Cavalo de Ferro entre les années 2000 et 2005. Elle partagea son activité entre l'éducation, les études littéraires et la traduction. Elle collabora dans le journal hebdomadaire *Expresso* avec des articles de critique littéraire et traduit à partir du français une cinquantaine de titres mais d'auteurs peu connus comme Catherine Clément et aussi du philosophe Luc Ferry. Actuellement elle est Chef de Cabinet du Secrétaire d'État de l'Éducation Nationale.

Maria Carlota Álvares da Guerra traduit plus de quatre-vingt titres, essentiellement des feuilletons amoureux de Corin Tellado, à partir de l'espagnol, des essais du sociologue italien Francesco Alberoni, des ouvrages de gastronomie ainsi que des livres pour enfants. Elle travaille donc dans plusieurs langues romanes. De Ben Jelloun elle a traduit trois récits dans les années 90, pour Bertrand.

Ângela Sarmiento traduit un seul roman pour Caminho, dans les années 90. Dans sa carrière de traductrice, on sait qu'elle traduit moins d'une vingtaine de titres depuis les années 70, aussi bien du français que de l'anglais d'auteurs peu connus et dans des genres comme l'essai, la biographie et la fiction. Elle a aussi une activité comme écrivain.

Maria Teresa Brito traduit moins d'une vingtaine de titres, dans le domaine de la science-fiction et des ouvrages de psychologie. Les langues dans lesquelles elle travaille ce sont le français et l'italien et ce fut la traductrice d'Alberto Moravia, par exemple.

Al Berto est le pseudonyme du poète Alberto Pidwell (1948-1997) avec plus de quarante titres publiés. Son activité comme traducteur se limita à la langue française, il fut le traducteur de Jean Genet en plus de Ben Jelloun.

Carlos Oliveira traduit de la langue française mais ni lui-même ni le livre de Ben Jelloun édité par Livros do Brasil en 2002 ne sont répertoriés dans la base de données de la Bibliothèque Nationale du Portugal.

Maria Bragança a traduit du français et de l'espagnol plus de quatre-vingt titres. Elle fut la traductrice de Fernando Arrabal et de plusieurs récits de *A la recherche du temps perdu* de Proust, pour les Éditions Europa-América, dans les années quatre-vingt. D'autres auteurs connus traduits par elle furent Jules Verne et Edgar Morin.

Pourquoi attachons-nous autant d'importance au profil du traducteur? On défend l'idée que le traducteur littéraire est une sorte de co-auteur de l'œuvre qui doit souvent faire appel à la créativité pour résoudre des problèmes du domaine linguistique et culturel. En plus on considère que la critique de la traduction doit établir un profil du traducteur pour mieux connaître, comprendre et expliquer ses choix traductologiques<sup>2</sup>.

## Défis de traduction

On aimerait relever quels sont les défis pour le traducteur de Ben Jelloun, quelles difficultés pose son écriture, comment sont-elles résolues et quelles sont les marques laissées par les traducteurs dans le texte.

On peut aussi se poser la question sur les critères adoptés pour la sélection des ouvrages à traduire. Dans certains cas le prestige des prix littéraires, comme dans le cas de *La Nuit Sacrée* semble avoir joué un rôle, dans les autres cas c'est plus difficile, mais on peut déceler un intérêt pour l'essai destiné à la jeunesse. Dans les autres cas il y a une nette préférence pour les romans ou nouvelles qui donnent la vision d'un autre univers et d'autres réalités socioculturelles et on peut donc trouver une certaine attirance envers l'exotisme.

L'auteur a un style concis et net qui ne pose pas de problèmes spéciaux de traduction. La traduction des titres est en général littérale, celui qui pose quelques problèmes, ce fut peut-être *L'homme rompu* qui devient *O homem quebrado*, solution adéquate qui montre l'homme intègre qui finit par céder aux pressions et aux tentations. Pour une question de simplicité et de compréhension la plupart des exemples seront donnés à

---

2. Consulter à ce propos l'article de Ana C. Tavares et José M. Lopes ayant pour titre «Prolegómenos a um esquema analítico para a crítica de traduções literárias», in *Babilónia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, n°2/3 Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, pp.81-90.

partir de ce récit puisque, dans ce modeste travail, on ne pourra pas analyser la totalité des traductions de l'auteur. Le récit parle de Mourad, un fonctionnaire de l'État, un homme vertueux dans un monde corrompu qui a toujours résisté aux tentations. Un jour cependant cet ingénieur cède et découvre le bonheur de l'argent facile. Aussitôt d'étranges malheurs lui arrivent.

Les autres traductions sont en général correctes et respectent le style de l'auteur, cependant on trouve quelques choix lexicaux parfois moins adéquats et un manque de cohérence dans les options de traduction. Les difficultés surgissent, en général, en ce qui concerne les domaines culturel et religieux. Il y a des proverbes, des expressions idiomatiques, des jeux de mots ou même des mots en arabe qui posent des problèmes de traduction. Il faut rappeler que dans tous ces domaines le texte original a été écrit en français mais à chaque instant la culture marocaine de l'auteur pénètre ou laisse ses empreintes dans le texte de départ. Ainsi, la traduction même si elle part d'un texte rédigé en français doit tenir compte d'un autre domaine culturel omniprésent ainsi que de la langue arabe. Pour commencer, voyons quelques exemples dans le domaine des proverbes : «C'est important l'apparence. Chez nous l'habit fait le *fqih* !» (Ben Jelloun, 1994: 136) et dans la traduction on trouve : «A aparência é importante. Na nossa terra, o hábito faz o monge.» (Ben Jelloun, 1995: 103). On connaît bien le proverbe original «O hábito não faz o monge» ou «L'habit ne fait pas le moine», c'est-à-dire que ce n'est sur leur aspect extérieur qu'il faut juger les gens. Ben Jelloun le modifia transformant la phrase négative en phrase affirmative et remplaça «moine» par un mot arabe. La traductrice essaya de traduire le sens du proverbe français dans lequel l'écrivain s'inspira en utilisant un proverbe équivalent en portugais et le modifia, mais ce choix est problématique. En effet, elle traduit le proverbe français «L'habit ne fait pas le moine» et change la phrase négative en affirmative comme l'écrivain mais ne respecte pas l'original puisque le mot *fqih* en arabe disparaît. En outre, il nous semble qu'un musulman – le personnage du récit – en parlant des habitudes propres à son pays ne ferait pas allusion à un moine qui est une figure absente de la religion musulmane. Le *fqih* est une sorte de sage ou peut également être celui qui enseigne le coran et a donc un lien important avec la religion musulmane ainsi que le moine dans la religion chrétienne. Dans ce passage, ainsi que dans d'autres, la traductrice montre une préoccupation surtout avec le lecteur cible et oublie le contexte original où se passe l'action ainsi que le texte de départ.

Dans d'autres moments la traductrice fait aussi des choix qui ne tiennent pas compte du contexte original privilégiant la culture de la langue cible (le portugais). A un autre moment Mourad fait allusion à la mort de son père dans ces termes : «Travailler durement près de soixante-dix ans pour arriver à cette somme dérisoire nous avait mis en colère.» (Ben Jelloun, 1994: 48) La traductrice au lieu de l'adverbe «durement» fait un

autre choix qui est intéressant mais une fois de plus problématique et invraisemblable «Trabalhar como um mouro durante cerca de setenta anos para chegar àquela quantia irrisória pôs-nos furiosos.» (Ben Jelloun, 1995: 38).

Cette préoccupation avec le lecteur portugais est aussi évidente dans les notes en bas de page de la traductrice, parfois nécessaires pour expliquer certaines spécificités des domaines religieux ou culturel, en général. Ainsi, Mourad en parlant de son père affirme : «En plus, il donnait aux pauvres les 10% de ses bénéfices, selon la loi coranique. Le Zakat était pour lui sacré.» (Ben Jelloun, 1994: 50). Le lecteur, même s'il ne connaît pas le mot arabe «Zakat», comprend bien dans le contexte de la phrase de quoi il s'agit. La traductrice fait une traduction littérale et ensuite préfère rajouter une note explicative en bas de page :

Além disso, dava aos pobres 10% dos seus lucros, segundo a lei corânica. O Zakat era sagrado para ele.

Antigo imposto anual instituído pela lei islâmica destinado a fins de caridade. Atualmente assume a forma de uma esmola para os pobres dada normalmente durante o Ramadão. (N. da T.) (Ben Jelloun, 1995: 39).

Il n'y a pas de cohérence dans les choix. Ainsi, à d'autres moments qui justifieraient des notes elles n'existent pas. Quand Mourad regrette de ne pas être marié à sa cousine veuve il évoque la loi coranique : «Najia est belle. C'est elle que j'aurais dû épouser. On aurait consulté un spécialiste de la *chari'a*, et peut-être qu'il aurait autorisé ce mariage [...]» (Ben Jelloun, 1994: 37) La traductrice fait une traduction littérale mais n'explique pas le mot en italique : «Najia é bonita. Com ela é que eu devia ter casado. Podíamos ter consultado um especialista da *chari'a* e talvez ele tivesse autorizado o casamento [...]» (Ben Jelloun, 1995 : 37).

Le domaine culturel en général et vestimentaire en particulier pose aussi des problèmes. Une traduction peu soignée est évidente dans ce passage où l'ingénieur Mourad parle de son adjoint Haj Hamid: «Ce jour-là, il vient tout habillé de blanc ; djellaba, chemise, seroual, babouches, tous blancs.» (Ben Jelloun, 1994:15) et dans la traduction on trouve : «Nesse dia vem todo vestido de branco ; *djellaba*, camisa, seronal, babuchas, tudo branco.» (Ben Jelloun, 1995: 14) Dans le cas des mots étrangers qui désignent des objets inexistantes au Portugal, la traductrice a bien décidé de les laisser en italique, mais que dire de ce «seronal» qui n'existe dans aucun des dictionnaires portugais ? A-t-elle décidé de créer un néologisme ? Alors il fallait le montrer par un mot en italique, par exemple.

La toponymie est un autre domaine qui peut susciter des doutes chez un traducteur. A notre avis il y a également un manque de cohérence dans les options. Ainsi Mourad, le personnage principal à un certain moment, prend plusieurs décisions : «– Je ne regarderai plus la télévision. A la place je lirai ou écouterai de la musique. (Acheter un

appareil hifi à Sebta ou à Tétouan)» (Ben Jelloun, 1994: 75) et dans la traduction on trouve : «—Não ver televisão. Em vez disso, vou ler e ouvir música. (Comprar um aparelho *hi-fi* em Sêbta ou Tetuão.) (Ben Jelloun, 1995: 58). Dans ce texte, la traductrice décide de traduire Tétouan par Tetuão et de maintenir Sêbta, mais avec quelle logique ? Sêbta, la ville de Ceuta avec la forteresse qui fait partie de l’imaginaire historique et culturel portugais gagnerait un autre sens pour le lecteur portugais si elle avait été traduite. Un autre cas où il serait essentiel de traduire le nom de la localité est le suivant :

«A Ksar El Kébir, un paysan est monté.» (Ben Jelloun, 1994: 88) qui est ainsi traduit : « Em Ksar el Kébir subiu um camponês.» (Ben Jelloun, 1995: 68). Si le nom de la localité avait été traduit par Alcácer Quibir, le lecteur portugais trouverait immédiatement plein de résonances historiques dans ce nom évoquant la fatidique bataille où le jeune roi portugais, D. Sebastião, semble avoir perdu la vie et suite à laquelle le pays a perdu son indépendance.

## Conclusion

Entre 1945 et 1985, selon Joubert (1986 ; introduction) le paysage littéraire français se modifia considérablement. En effet, en 1945 il existait une littérature française avec quelques ramifications dans des pays voisins comme la Belgique ou la Suisse et un prolongement au Québec. Mais à partir de 1985 la diversité des littératures s’impose dans différentes parties du monde et un espace culturel et littéraire francophone se construit. On remarque, cependant un certain déséquilibre dans la Francophonie : la France est le pays culturellement hégémonique et les autres doivent lutter pour s’imposer.

Les textes littéraires francophones sont par nature polyphoniques. Ils sont souvent écrits pour deux publics – le français et celui du pays francophone – et partagent deux cultures ou plus, parfois en état de tension ou conflit sous-jacent. Les écrivains magrébins francophones se sont appropriés le français et y mirent le germe de sa créativité linguistique et culturelle. Ainsi, cette littérature francophone présente un français renouvelé et réinventé, manipulé et croisé avec d’autres influences linguistico-culturelles et Ben Jelloun en constitue un exemple. Cependant la traduction des textes de Ben Jelloun gomme parfois les influences culturelles et linguistiques présentes et le lecteur portugais se trouve en face d’un texte dans un français standardisé.

Différentes maisons d’édition portugaises s’intéressent à Ben Jelloun que ce soit les grandes et prestigieuses maisons, des éditeurs avec plus de tradition dans le manuel scolaire, des petites maisons qui ont un public assez réduit ou alors des maisons d’édition émergentes qui cherchent à s’imposer grâce à la qualité et diversité des auteurs aussi bien que dans la présentation de l’objet livre.

## Tableau - Synthèse

Editeur	Année	Ouvrage	Genre	Traducteur
Asa	- 2000 - 2003	- O albergue dos pobres - Uma ofuscante ausência de luz	- romans	M <sup>a</sup> do Rosário Mendes
Bertrand	-1988 -1990 -1992	- A noite sagrada - Dia de silêncio - De olhos baixos	- roman - récit - roman	M <sup>a</sup> Carlota Álvares da Guerra
Caminho	-1995	- O homem quebrado	- roman	Ângela Sarmento
Cavalo de Ferro	-2005	- Amores feiticeiros - O escrívão público	- nouvelles - récit autobiographique	M <sup>a</sup> do Rosário Mendes
Estampa	-1990	- A criança de areia	- roman	M <sup>a</sup> Teresa Brito
Hiena	-1987	-Arzila: estação de espuma	- poésie	Al Berto
Livros do Brasil	-2002	- O Islão explicado às crianças	- essai	Carlos Oliveira
Presença	- 1998	- O racismo explicado aos jovens	- essai	Maria Bragança

## Références bibliographiques

AA. VV. (1984). «Table ronde sur les problèmes actuels de la diffusion, traduction et édition d'ouvrages français au Portugal». In : *L'enseignement et l'expression de la littérature française au Portugal : Actes du Colloque, Paris 21-23 novembre 1983*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 93-116.

BEN JELLOUN, Tahar (1994). *L'homme rompu*. Paris : Seuil.

BEN JELLOUN, Tahar (1995). *O homem quebrado*, (trad. de Ângela Sarmento). Lisboa : Caminho, Col. «Uma terra sem amos».

BEN JELLOUN, Tahar (2004). «Suis-je un écrivain arabe ?» [on line]. In : *Tahar Ben Jelloun - Le Site Officiel* [septembre 2007] <URL : <http://www.taharbenjelloun.org>>

BEN JELLOUN, Tahar (2006). «Merci Monsieur Beckett.» [on line]. In : *Tahar Ben Jelloun - Le Site Officiel* [septembre 2007] <URL : <http://www.taharbenjelloun.org>>

BEN JELLOUN, Tahar (2007). «On ne parle pas le francophone.» [on line]. In : *Tahar Ben Jelloun - Le Site Officiel* [septembre 2007] <URL : <http://www.taharbenjelloun.org>>

JOUBERT, Jean-Louis (1986). *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris : Bordas.

LOURENÇO, Eduardo (1983). «Portugal – França ou a Comunicação Assimétrica. In : *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France – Actes du Colloque: Paris, 11-16 octobre 1982*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 13-27.

MEMMI, Albert (1985). *Ecrivains francophones du Maghreb*. Paris : Seghers.

SERUYA, Teresa (2005). «Coleções e bibliotecas entre os anos 40 e os anos 70 : apontamentos para uma história da coleção Livros RTP-Verbo». In: Teresa Seruya (org.). *Estudos de Tradução em Portugal: A Coleção Livros RTP – Biblioteca Básica Verbo 1* - Lisboa : Universidade Católica Editora, pp. 32-52.

*Souffles*, (dir A Laâbi) [on-line]. <URL: <http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/sommaire.html>> (n°1-6) et <URL: <http://www.seattleu.edu/souffles/>> (n° 7-22). [disponibles en mai 2007].

TAVARES, Ana Cristina et LOPES, José Manuel (2005). «Prolegómenos a um esquema analítico para a crítica de traduções literárias». In : *Babilónia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, n° 2/3, Lisboa : Edições Universitárias Lusófonas, pp. 81-90.

TAVARES, Ana Cristina (2006). «Aspectos de mestiçagem linguística e cultural no Magrebe». In : *Babilónia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, n°4, Lisboa : Ed. Universitárias Lusófonas, pp. 41-53.



# L'INTERTEXTE RELIGIEUX ET MYTHIQUE DANS MÉTAPHYSIQUE DES TUBES D'AMÉLIE NOTHOMB

Hélène Marcotte

Université du Québec à Trois-Rivières

Depuis les travaux de Mikhaïl Bakhtine et la théorisation du concept de l'intertextualité par Julia Kristeva dans les années soixante, on admet généralement l'idée que tout texte est lié, de façon plus ou moins explicite, à d'autres discours qui le traversent, l'enrichissent, le détournent, le légitiment, etc. Les formes que peut prendre cette interaction sont nombreuses et les pratiques qui en découlent n'ont pas fini d'être questionnées, compte tenu de leur diversité et de leur richesse. Amélie Nothomb, auteure prolifique comptant déjà à son actif une dizaine de romans, puise à de multiples sources pour l'écriture de son œuvre. À l'exception de *Hygiène de l'assassin* (1992), analysé à la lumière de l'orphisme, ses romans ont pourtant été très peu lus dans une perspective intertextuelle.

"Au commencement il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague : il n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon." (Nothomb, 2000: 7) Dès les premières lignes de son roman *Métaphysique des tubes*, publié en 2000, Amélie Nothomb pose le discours biblique, en l'occurrence ici le premier livre de la Genèse, comme l'intertexte principal de son récit. Elle ne s'y limitera toutefois pas, les références intertextuelles foisonnant au fil des pages et renvoyant à des horizons très divers : ici c'est *Hamlet* de Shakespeare convoqué à travers ses plus célèbres citations, là Héraclite et ses eaux au mouvement perpétuel, plus loin Aragon s'incarnant dans un de ses poèmes à Elsa. Des personnages littéraires et mythiques se mêlent à ces écrivains, notamment Tristan et Iseult, Eurydice et, en contrepoint, revenant à maintes reprises, Tintin, personnage de bande dessinée qui détonne avec la position d'autorité des uns et le caractère sacré des autres. L'auteure semble donc prendre plaisir à multiplier les intertextes de façon à tisser un réseau de significations quasi occultes qui *informe* ses propos en créant un jeu d'échos et de renvois aussi complexe que fécond.

Nous aimerions ainsi, dans le cadre de cet article, analyser de quelle façon le littéraire se fonde en puisant principalement aux discours religieux et mythique. Nous posons l'hypothèse que le récit de Nothomb renoue avec la pensée religieuse et mythique non pas pour se légitimer, mais plutôt pour en désacraliser le sens par le recours à l'ironie et la transcontextualisation (Hutcheon, 1985). Dans cette optique, le titre même du roman, *Métaphysique des tubes*, pourrait annoncer une vaste parodie dont l'hypotexte,

pour reprendre la terminologie de Gérard Genette (Genette, 1982), pour être précis n'en rendrait pas moins la cible mouvante.

Dans un premier temps, nous tenterons donc d'établir que la genèse proposée dès le début du roman par Amélie Nothomb est en fait un récit anti-cosmogonique, malgré la présence d'un Dieu. Nous nous attarderons ensuite à démontrer que les différentes chutes qui jalonnent le parcours de l'héroïne l'éloignent progressivement du sacré et du divin. Enfin, nous verrons que le parodique masque une réflexion sur la mort, plus précisément sur l'immortalité de l'homme, réflexion que l'intertexte religieux et mythique sous-tend et nourrit.

## Un récit anti-cosmogonique

Les récits cosmogoniques racontent, expliquent, révèlent comment l'univers est venu au jour. Invoquant la naissance et l'ordonnance du cosmos, ils partent habituellement d'un rien, que l'on peut appeler néant, chaos, océan primordial, œuf primitif, etc., selon les cultures et les civilisations, et en viennent à la naissance des dieux, des hommes et de ce qui les entoure, l'ordre d'apparition pouvant être modifié selon les récits. Dans cette optique, tout commence donc avec le passage d'un rien à un quelque chose et c'est pourquoi les mythes cosmogoniques cherchent à mettre en lumière l'instant de ce passage, le moment où surgit du néant le premier élément constitutif de l'univers. Amélie Nothomb, dans *Métaphysique des tubes*, renoue avec cet imaginaire des origines. Fidèle aux mythes cosmogoniques, elle installe d'entrée de jeu le néant, mais pour s'y fixer :

Au commencement il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague : il n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. Pour rien au monde il n'eût créé quoi que ce fût. Le rien faisait mieux que lui convenir : il le comblait.

Dieu avait les yeux perpétuellement ouverts et fixes. S'ils avaient été fermés, cela n'eût rien changé. Il n'y avait rien à voir et Dieu ne regardait rien. Il était plein et dense comme un œuf dur, dont il avait aussi la rondeur et l'immobilité. (Nothomb, 2000: 7)

En plus de faire allusion aux mythes cosmogoniques qui évoquent l'œuf cosmique, Amélie Nothomb se réfère explicitement au récit de la Genèse qui ouvre la Bible : "Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un souffle de Dieu agitait la surface des eaux. Dieu dit : 'Que la lumière soit' et la lumière fut. Et Dieu vit que cela était bon." (*Bible de Jérusalem*, 2001: 35) Mais ici, contrairement à ce qui se passe dans les récits cosmogoniques des diverses civilisations, c'est le néant qui semble s'installer à perpétuité. Il n'y a naissance de rien.

Et ce qui est vie et affirmation de vie est rejeté : “être ou ne pas être, telle n’était pas la question” (Nothomb, 2000: 13), affirme Nothomb invoquant l’*Hamlet* de Shakespeare. Les semaines, les mois, les années s’écoulent ainsi, sans que rien ne vienne modifier la situation initiale :

“Tout coule”, “tout est mouvance”, “on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve”, etc. Le pauvre Héraclite se fût suicidé s’il avait rencontré Dieu, qui était la négation de sa vision fluide de l’univers. Si le tube avait possédé une forme de langage, il eût rétorqué au penseur d’Éphèse : “Tout se fige”, “tout est inertie”, “on se baigne toujours dans le même marécage”, etc. (Nothomb, 2000: 17)

En posant d’entrée de jeu un récit anti-cosmogonique qui exalte le rien et n’y déroge pas, Nothomb parvient à décontextualiser les intertextes cités et passe de la négation de la création du monde à la négation des propos des auteurs convoqués, non sans ironie d’ailleurs. Dans cette perspective, les citations d’autorité invoquées, les formules figées presque devenues proverbes – (“être ou ne pas être”) – ne viennent pas soutenir ses propos, au contraire, les propos de Nothomb semblent les priver de leur statut, leur enlever leur aspect immuable de certitudes. Et à travers ce discours qui s’inscrit *a contrario* des autres, c’est la négation de la vie qui s’impose : “Dieu [...] ne voulait rien, n’attendait rien, ne percevait rien, ne refusait rien et ne s’intéressait à rien. La vie était à ce point plénitude qu’elle n’était pas la vie.” (Nothomb, 2000: 7) Cette prégnance de la mort dans les débuts du roman, qui touche l’enfant-Dieu et sa perception des choses, sera attestée plus loin par la narratrice elle-même : “Mort ! Qui mieux que moi savait ? Le sens de ce mot, je venais à peine de le quitter ! [...] Qu’avaient-ils donc pensé que je faisais, dans mon berceau, pendant si longtemps, sinon mourir ma vie, mourir le temps, mourir la peur, mourir le néant, mourir la torpeur ?” (Nothomb, 2000: 54)

Cette vie végétative, qui est assimilée à la mort, amène Nothomb à établir la comparaison entre celui qu’elle a baptisé Dieu, mais qui est en fait un enfant naissant, et un tube : “Les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion et, conséquence directe, l’excrétion. [...] C’est pourquoi, à ce stade de son développement, nous appellerons Dieu le tube.” (Nothomb, 2000: 9) En comparant l’Être suprême à un tube, plus précisément à un tube digestif, Nothomb verse dans le registre de la dérision et rabaisse l’être divin à une dimension corporelle inférieure. Mais il y a plus. Alors que se nourrir est habituellement rattaché au principe de vie, dans *Métaphysique des tubes*, l’acte est inséré dans un contexte qui en fait un symbole de mort. L’image du tube sera d’ailleurs toujours liée à la mort dans la suite du roman. Rappelons l’épisode où Nishio-san effectue un véritable travail de taupe en creusant des tunnels à répétition pour échapper à la mort, tandis que les bombes explosent autour d’elle et l’enterrent au fur et à mesure qu’elle se dégage : “Je creusais, je creusais, et chaque fois que je me retrouvais à la surface, j’étais à nouveau enterrée par une explosion. Je ne savais plus

pourquoi je remontais et je remontais quand même, parce que c'était plus fort que moi." (Nothomb, 2000: 61) Citons aussi l'épisode où le père tombe dans les égouts par un caniveau ouvert dans une rue inondée.

Mais c'est l'aspirateur qui associe le mieux, chez Nothomb, l'idée de la mort à l'image du tube, l'aspirateur devenant sous la plume de l'auteure l'objet anti-cosmogonique par excellence. En effet, si les récits cosmogoniques narrent le passage d'un rien à un quelque chose, nous assistons avec l'aspirateur au mouvement inverse : "Il y avait un miracle : l'appareil avalait les réalités matérielles qu'il rencontrait et il les transformait en inexistence. // Il remplaçait le quelque chose par le rien : cette substitution ne pouvait être qu'œuvre divine." (Nothomb, 2000: 47) L'évocation de l'aspirateur aurait pu amener l'auteure à se référer à la célèbre phrase : "souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras en poussière", phrase qu'elle évoquera d'ailleurs plus loin, mais qu'elle évitera ici. Et pour cause : la poussière est encore une réalité matérielle alors que ce qui intéresse la narratrice à ce moment du récit, c'est l'anéantissement total, la non-existence. C'est pourquoi l'objet est élevé au rang de divinité alors que le terme qui le désigne, "aspirateur", est soigneusement choisi pour figurer comme troisième mot dans le répertoire langagier de la narratrice.

## De chute en chute : la perte du divin

L'état de tube perdue pendant quelque deux ans chez la narratrice. Puis, du jour au lendemain, sans que l'on puisse en expliquer ni le pourquoi et ni le comment, Dieu-Tube se transforme en "bête", une bête hurlante, ne sachant que pleurer, crier et donner des coups à ceux qui tentent de l'approcher, ne sachant qu'exprimer "la sainte colère de Dieu." (Nothomb, 2000: 27) Et l'auteure de conclure ironiquement : "Sic transit tubi gloria" (Nothomb, 2000: 28), littéralement, étant donné le contexte : "Ainsi passe la gloire du tube." Cette phrase est bien évidemment un renvoi aux paroles, probablement tirées de *L'Imitation de Jésus-Christ*, "adressées naguère au souverain pontife lors de son couronnement, pour lui rappeler la fragilité de toute puissance humaine" (*Dictionnaire Larousse*, 2006: XL) : "Sic transit mundi gloria", "Ainsi passe la gloire du monde." Notez cependant le jeu de mots chez Nothomb, "tubus" signifiant aussi bien tube, qui renvoie au titre, que trompette, qui renvoie à la gloire.

C'est la grand-mère paternelle de la narratrice, à qui l'on supposera des "dons de démonologie" (Nothomb, 2000: 38), qui réussira à chasser la bête, à exorciser l'enfant en lui faisant ingérer du chocolat blanc. La découverte du plaisir, plaisir des sens, calme l'enfant et l'éveille à la vie : "La volupté lui monte à la tête, lui déchire le cerveau et

y fait retentir une voix qu'il n'avait jamais entendue : - C'est moi ! C'est moi qui vis ! Je ne suis pas 'il' ni 'lui', je suis moi ! Tu ne devras plus dire 'il' pour parler de toi, tu devras dire 'je'. Et je suis ton meilleur ami : c'est moi qui te donne le plaisir." (Nothomb, 2000: 36) Or, faut-il le rappeler, les notions de désir et de plaisir sont condamnées par la religion. En définissant l'être humain d'abord et avant tout par ses sens, en faisant du plaisir l'élément fondateur de la vie, Nothomb va à l'encontre de la tradition religieuse, tradition qu'elle avait d'ailleurs sérieusement écorchée en transformant l'être qui incarnait Dieu en Bête. Elle optera finalement pour une incarnation à mi-chemin entre Dieu et la Bête : l'homme, plus précisément une enfant dont le parcours, au fil des pages, rappellera que Dieu s'est fait chair puisque la narratrice sera assimilée, implicitement et explicitement, au Christ.

Tel le Christ, la narratrice qui vient de naître – "ce fut alors que je naquis, à l'âge de deux ans et demi, en février 1970 [...]" (Nothomb, 2000: 36) – conserve, malgré sa nature charnelle, une grande part de divin. C'est ainsi que, par sa parole, elle peut donner vie aux êtres et aux objets qui l'entourent : "Un soir, j'avais dit, à une tige surmontée d'un bouton : 'Fleuris.' Le lendemain, c'était devenu une pivoine blanche en pleine déflagration." (Nothomb, 2000: 70-71) Si l'on se réfère au prologue de l'évangile selon Jean : "Au commencement était le Verbe... Et le Verbe était Dieu", on peut voir dans la volonté démiurgique de la narratrice un rappel de sa nature divine. En outre, l'importance accordée aux paroles de l'enfant, au détriment de la parole des adultes, notamment du couple parental, renforce son lien avec le Verbe créateur : "Avec la culture hébraïque se trouve contesté le mythe du couple cosmogonique originel au profit d'une conception du verbe unique. Le récit de la Genèse, récit mère, offre un remarquable modèle de ce pouvoir conféré à la parole créatrice." (Brunel, 2003: 377) D'autres exemples pourraient s'ajouter pour mieux démontrer la nature divine de l'enfant, comme lorsque la narratrice parle du culte qui lui est rendu, de ses fidèles et de l'adoration dont elle est l'objet, ou encore de Kashima-san, la seconde servante, qui refuse son culte et se voit assimilée à l'Antémoi, en référence à l'Antéchrist.

Le parcours de la narratrice, à partir du moment où elle goûte au chocolat blanc et naît véritablement à la vie, semble suivre la courbe normale de l'évolution. L'enfant apprend à marcher, à parler, découvre ses semblables, etc. Cependant, on assiste en parallèle à la désacralisation du monde dans lequel elle vit de même qu'à l'effacement progressif du divin en elle. Les épisodes qui illustrent ce mouvement se rapportent tous à une chute, réelle ou symbolique, conduisant possiblement à la mort.

Le premier incident se produit alors que la narratrice est à la mer en compagnie de sa famille : "Un jour, il y eut un prodige : j'entrai dans la mer, je me mis à marcher droit devant moi en direction de la Corée et constatai que le fond ne descendait plus. Il s'était surélevé pour moi. Le Christ marchait sur les eaux; moi, je faisais monter le

sol marin. À chacun ses miracles.” (Nothomb, 2000: 79) Cet état de grâce ne dure toutefois pas : “Je marchai, je marchai – et soudain je tombai. Le banc de sable qui m’avait portée jusque-là s’était affaissé. Je perdis pied. L’eau m’avalait.” (Nothomb, 2000: 79) L’enfant se retrouve immergée, incapable de regagner la rive, alors que certains baigneurs nippons, impassibles, la regardent se noyer. Sauvée in extremis par sa mère, la fillette se compare rétrospectivement au Christ : “Il eût suffi que quelqu’un vînt retirer les clous du crucifié pour le sauver : il eût suffi que quelqu’un vînt me sortir de l’eau, ou simplement que quelqu’un prévînt mes parents. Dans mon cas comme dans celui de Jésus, les spectateurs avaient préféré ne pas intervenir. [...] Et j’éprouvais une connivence profonde avec Jésus [...]” (Nothomb, 2000: 85) Malgré cette connivence avec Jésus, il faut noter que le miracle n’a pas véritablement eu lieu pour l’enfant. La marche sur les eaux se termine dans les vomissements et la narratrice doit montrer à ses proches l’étendue de son langage, perdant ainsi, pour reprendre ses propos, “certains égards, qui sont dus aux mages [...]” (Nothomb, 2000: 77).

Pris dans le sens premier du terme “chute”, le second événement aurait lieu une nuit d’avril, alors que l’héroïne escalade les barreaux de son lit, attrape le bord inférieur de la fenêtre et parvient à se hisser pour regarder dehors. Voulant se pencher pour mieux voir, elle perd l’équilibre. Toutefois, encore une fois, aux dires de la narratrice, “Il y eut un miracle : j’eus le réflexe d’écarter les jambes et mes pieds restèrent accrochés aux deux angles inférieurs de la fenêtre.” (Nothomb, 2000: 90) Cette scène, en fait, importe peu en dehors du fait qu’elle rend compte d’une seconde chute de l’enfant, sauvée miraculeusement. Aussi préférons-nous lier la seconde chute à ce qui représente littéralement la chute de l’homme dans la Bible : l’exclusion du jardin d’Eden. Cette exclusion du jardin d’Eden est évoquée par la narratrice au moment où elle apprend qu’elle n’habitera pas toujours le Japon et que sa famille déménagera tôt ou tard dans un autre pays : “L’univers s’effondra sous mes pieds. [...] Ma mère n’avait pas l’air de se rendre compte qu’elle m’annonçait l’Apocalypse” (Nothomb, 2000: 134), affirme-elle alors. “Si au moins j’avais fait quelque chose de mal !”, poursuit-elle. “Si au moins cette atrocité était une punition ! Mais non. C’est comme ça parce que c’est comme ça. [...] Seulement, apprendre, à cet âge, que dans un, deux, trois ans, on sera chassé du jardin, sans même avoir désobéi aux consignes suprêmes, c’est l’enseignement le plus dur et le plus injuste, l’origine de tourments et d’angoisses infinis.” (Nothomb, 2000: 136-137) Le jardin symbolise ici non seulement le paradis terrestre, mais représente aussi un temple ou un sanctuaire élevé à la gloire de l’enfant-dieu. La narratrice l’avait décrit plus tôt dans sa réalité matérielle, lorsqu’elle invoquait le culte qui lui était rendu :

Cependant, cette religion ne me plaisait jamais autant qu'entre les quatre murs du jardin : ce dernier était mon temple. [...] L'aire géographique de la croyance en moi atteignant son plus haut degré de densité dans le jardin. Les murs élevés et chapeautés de tuiles japonaises qui le cloîtraient me dérobaient aux regards des laïcs et prouvaient que nous étions en un sanctuaire. // Quand Dieu a besoin d'un lieu pour symboliser le bonheur terrestre [...] ; il élit le jardin. (Nothomb, 2000: 69-70)

En faisant allusion au fait qu'elle sera chassée du jardin d'Eden, la narratrice perd son statut de divinité pour être assimilée aux premiers êtres de la création : Adam et Ève. Et même si l'image du temple l'emportait sur celle du jardin d'Eden, l'enfant ne serait plus qu'un dieu déchu, privé de son lieu de culte et de ses fidèles. Dans les deux cas, la proximité avec le sacré et le divin est perdue.

Le troisième événement a trait à une supposée tentative de suicide par la narratrice, alors âgée d'à peine trois ans. Ses parents lui ont offert pour son anniversaire trois carpes, qu'elle baptise Jésus, Marie et Joseph, et lui confient la tâche de nourrir les poissons : "Chaque jour, à midi, au moment où le soleil était au plus haut dans le ciel, je pris l'habitude de venir nourrir la trinité. Prêtresse piscicole, je bénissais la galette de riz, la rompais et la lançais à la flotte en disant : // – Ceci est mon corps livré pour vous." (Nothomb, 2000: 148) La dernière cène, ici rappelée, se transforme toutefois rapidement en scène d'horreur. En effet, ces poissons, particulièrement leur bouche, hantent la narratrice et sont l'objet d'une véritable répulsion :

Je m'efforçais, en dispersant le riz aggloméré, de regarder le moins possible les bouches de ce peuple. Celles des humains qui bouffent sont déjà un spectacle pénible, mais ce n'était rien à côté de celles de Jésus, Marie et Joseph. Une bouche d'égout eût été ragoûtante en comparaison. Le diamètre de leur orifice était presque égal au diamètre de leur corps, ce qui eût évoqué la section d'un tuyau, s'il n'y avait eu leurs lèvres poissonneuses qui me regardaient de leur regard de lèvres, ces lèvres saumâtres qui s'ouvraient et se refermaient avec un bruit obscène, ces bouches en forme de bouées qui bouffaient ma bouffe avant de me bouffer moi ! (Nothomb, 2000: 149)

À l'idée que les poissons pourraient l'avaler, la narratrice évoque le personnage de Jonas qui fut, lui aussi, avalé par un poisson. Ce personnage biblique, qui a séjourné trois jours dans le ventre d'une baleine avant d'être recraché sur le rivage, est souvent comparé au Christ qui passe trois jours et trois nuits aux enfers avant de ressusciter d'entre les morts. Toutefois, la narratrice ne mentionne ici Jonas que pour refuser la comparaison avec lui : "Jonas et la baleine ? Quel blagueur ! Il était bien à l'abri dans le ventre [du] cétaqué. Si, au moins, j'avais pu servir de farce à la panse de la carpe, j'aurais été sauvée." (Nothomb, 2000: 152) En refusant le rapprochement avec Jonas, la narratrice refuse du même coup la comparaison avec Jésus, amorcée par le rappel de la dernière cène. Déjà, on peut percevoir, à travers les trois chutes, que la narratrice s'éloigne de plus en plus du divin. Explicitement associée à Jésus lors de sa quasi noyade

dans la mer, elle s'assimile plutôt à Adam et Ève chassés du Paradis terrestre lors du second épisode retenu. Bien que la proximité avec Dieu soit encore présente, c'est la nature humaine de l'enfant qui est alors soulignée.

Dans le troisième épisode, dont il est question ici, l'image du tube revient, mais uniquement sous le signe de l'animalité :

Je jette des fragments de bouffe. Le bouquet de gueules se lance dessus. Les tuyaux ouverts avalent. [...] Les carpes ont enfreint ce tabou primordial : elles imposent la vision de leur tube digestif à l'air. // Tu trouves ça répugnant ? // Et toi, que crois-tu être d'autre ? Tu es un tube sorti d'un tube. Ces derniers temps, tu as eu l'impression glorieuse d'évoluer, de devenir de la matière pensante. Foutaise. La bouche des carpes te rendrait-elle si malade si tu n'y voyais ton miroir ignoble ? Souviens-toi que tu es tube et que tube tu redeviendras. (Nothomb, 2000: 157-158)

Comme on peut le constater, le cycle de la vie n'est plus considéré dans son aspect évolutif. Le tube n'est plus assimilé à Dieu, comme au début du roman, ni même à la mort. Au contraire, il devient métaphore monstrueuse de la vie : "Regarde donc. Regarde de tous tes yeux. La vie, c'est ce que tu vois : de la membrane, de la tripe, un trou sans fond qui exige d'être rempli. La vie est ce tuyau qui avale et qui reste vide." (Nothomb, 2000: 159) Alors que la vie se réduit aux fonctions biologiques du corps et que toute divinité semble maintenant exclue de l'histoire, au sein du jardin, et par extension de la nature, une agonie se prépare. Le récit des origines qui ouvrait le roman fait place chez Nothomb à un discours eschatologique : "Depuis la deuxième moitié du mois d'août, les plantes avaient la moue gavée des lendemains d'orgie. La force vitale que j'avais sentie contenue en toute chose était en train de se transformer en lourdeur. // Sans le savoir, je voyais se révéler à moi l'une des lois les plus effrayantes de l'univers : ce qui n'avance pas recule. Il y a la croissance et puis il y a la décrépitude; entre les deux, il n'y a rien." (Nothomb, 2000: 154) Le rien, omniprésent au début, revient sous la plume de l'auteure et s'impose progressivement à nouveau : "Mes yeux remontent et regardent le jardin. Il n'est plus cet écrin qui me protégeait, cet enclos de perfection. Il contient la mort. // Entre la vie – des bouches de carpes qui déglutissent – et la mort – des végétaux en lente putréfaction –, qu'est-ce que tu choisis ?" (Nothomb, 2000: 159) Devant ce choix, qui n'en est pas un, la narratrice se laisse tomber dans le bassin et sa tête heurte le fond de pierre, de sorte qu'elle est incapable de sortir par elle-même de l'eau. Sereine, elle attend la mort alors que ce qu'il y a en elle d'être pensant la quitte peu à peu pour laisser place au néant : "La chose de moins en moins vivante se sent redevenir le tube qu'elle n'a peut-être jamais cessé d'être. // Bientôt le corps ne sera plus que tuyau. Il se laissera envahir par l'élément adoré qui donne la mort. Enfin désencombrée de ses fonctions inutiles, la canalisation livrera passage à l'eau – à plus rien d'autre." (Nothomb, 2000: 166)



## Un temps cyclique?

Comme on peut le constater, les trois épisodes, qui peuvent être considérés comme trois chutes successives, ne conduisent pas à l'affirmation du divin, contrairement au cas du Christ lors du chemin de croix, mais plutôt à la perte du divin. La narratrice constate d'ailleurs elle-même cette perte progressive : "Avoir trois ans n'apportait décidément rien de bon. Les Nippons avaient raison de situer à cet âge la fin de l'état divin. Quelque chose – déjà ! – s'était perdu, plus précieux que tout et qui ne se récupérerait pas : une forme de confiance en la pérennité bienveillante du monde." (Nothomb, 2000: 153) Alors que les trois chutes conduisent Jésus à la crucifixion et, surtout, à la résurrection, la trajectoire de la narratrice, pourtant rapprochée de celle du Christ dans ses débuts, débouche sur le vide, comme l'atteste la dernière phrase du roman : "Ensuite, il ne s'est plus rien passé." (Nothomb, 2000: 171) La boucle est bouclée : le rien ouvre et ferme le livre. Du moins est-ce ce qu'il paraît.

En situant l'eschatologie à la fin du roman, Amélie Nothomb introduit l'idée de temps cyclique et par conséquent, l'idée de l'éternel retour : "[...] l'âge d'or est impossible, pour cette raison que la stabilité n'existe pas" (Nothomb, 2000: 154), affirme d'ailleurs la narratrice elle-même. Or, "[l']Éternel Retour, annulant l'opposition de la mort et de la vie, de l'être et du devenir, ouvre la voie d'une nouvelle immortalité." (Brunel, 2003: 578) D'ailleurs, "Mircea Eliade interprète ces conceptions cycliques du Temps comme un désir, une espérance de vivre historiquement dans l'éternité." (De Laubier, 1998: 9-10) Dans cette perspective, ne pourrait-on pas associer le symbolisme du tunnel au tube et dire que : "Le [tube] est le symbole de toutes les traversées obscures, inquiètes, douloureuses, qui peuvent déboucher sur une autre vie" ? (Chevalier et Gheerbrant, 1983: 981) Et là réside peut-être la clé du roman de Nothomb, dans cette mort à la fois recherchée et crainte, dans cette immortalité à la fois prisée et niée, dans ce rien qui contient déjà la vie, qui contient déjà la mort, qui contient déjà la vie... "L'eschatologie [qui semble s'imposer à la fin du roman ne] serait donc [qu']une attente de la fin débouchant soit sur le néant soit sur l'éternité." (De Laubier, 1998: 109) La dernière phrase du roman, contrairement à ce qu'il paraît de prime abord, ne permet pas de conclure.

## Conclusion

Par sa nature parodique, le roman d'Amélie Nothomb témoigne d'une distance critique, voire d'une contestation, par rapport au discours biblique. Nothomb se situe à contre-courant des textes sacrés de façon à les tourner en dérision de manière ludique. Mais ce recours à la parodie ne cache qu'une intense réflexion sur la mort, qui se traduit souvent par une profonde tentation de la mort :

Ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont connu la mort de trop près et en sont revenus contiennent leur propre Eurydice : ils savent qu'il y a en eux quelque chose qui se rappelle trop bien la mort et qu'il vaut mieux ne pas la regarder en face. C'est que la mort [...] est la fois horrible et tentante : on sent qu'on pourrait y être bien. Il suffirait qu'on se laisse aller pour rejoindre cette hibernation intérieure. Eurydice est si séduisante qu'on a tendance à oublier pourquoi il faudrait y résister. (Nothomb, 2000: 55)

L'évocation d'Eurydice permet une méditation sur la mort mais plus encore une méditation sur l'immortalité. Eurydice est celle morte deux fois et Jacques Jeurgon souligne même "qu'elle ne commence à vivre qu'à l'instant de sa mort." (Brunel, 2002: 707) Et là se situerait peut-être tout le paradoxe du jeu intertextuel dans *Métaphysique des tubes* : le discours religieux, tourné en dérision, nié parfois, ne commencerait aussi à vivre qu'au moment de sa mort. Le recours à l'ironie ne serait ainsi qu'un mécanisme de défense mis de l'avant par l'auteure pour masquer sinon une croyance profonde dans le discours religieux, du moins une vive espérance dans ce qu'il promet.

## Références bibliographiques

*Bible de Jérusalem* (2001). Paris : Les Éditions du Cerf/Groupe Fleurus-Mame.

BRUNEL, Pierre, sous la direction de (2002). *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco : Éditions du Rocher.

BRUNEL, Pierre, sous la direction de (2003). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1983). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter.

DE LAUBIER, Patrick (1998). *L'Eschatologie*. Paris : Presses universitaires de France.

*Dictionnaire Le Petit Larousse illustré* (2006). Paris : Larousse.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.

HUTCHEON, Linda (1985). *A Theory of parody*. New York and London : Methuen.

NOTHOMB, Amélie (2000). *Métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel.

# IMAGOTYPES ACTUELS ET STÉRÉOTYPES DÉNONCÉS : AMÉLIE NOTHOMB ET JOÃO DE MELO

*Maria João Simões*

Universidade de Coimbra

Without consideration, without pity, without shame  
they have built great and high walls around me.

And now I sit here and despair.  
I think of nothing else: this fate gnaws at my mind;

for I had many things to do outside.  
Ah why did I not pay attention when they were building the walls.

But I never heard any noise or sound of builders.  
Imperceptibly they shut me from the outside world.

The Walls" Constantine P. Cavafy

Les murs figurent depuis longtemps l'isolacionisme, le rejet, le manque de liberté, parce que cette figuration est bien ancrée dans le terrain du réel de tous les emprisonnements.

En ce qui concerne le cas de Cavafy et de sa poésie, ce manque de liberté est, maintes fois, un attentat à l'épanouissement de l'identité nationale ou propre.

En générale, l'homme cherche à se construire une identité et, la plupart des fois, à cette recherche se mêle un désir de s'identifier à un espace qui ait pour lui une signification: il se voit comme un être appartenant a un espace dans l'univers qui l'entoure.

Or, la fiction littéraire cherche à développer des représentations qui aient une signification intense pour son publique contemporain<sup>1</sup> et se fait écho bien souvent des problèmes identitaires et des interrogations philosophiques de la société, quoique (comme nous le savons aujourd'hui) la représentation artistique implique une orchestration d'éléments, une complexité compositive qui va bien au-delà du simple reflet des sociétés. Cette complexité compositive se fait particulièrement visible dans la fiction littéraire et cinématographique à cause de son élément narratif, qui, en conjugaison avec d'autres composantes fictionnels, permet facilement de rendre

---

1. Fulvio Cassa (2004) en se demandant "Que peut la fiction?" pose à ce propos des questions pertinentes: "La fonction de la littérature n'a-t-elle pas été jusqu'ici de nous permettre de visiter des laboratoires de l'existence? À l'heure où triomphe la télé réalité, où l'espace public se rétrécit tel une peau de chagrin, où la liberté d'invention s'indexe sur le plus petit dénominateur commun : le consumérisme et son avatar (la littérature de divertissement et de vécu), il n'est pas inutile de se demander quelle fonction demeure à la fiction ?", in [www.combats-magazine.net/article.php3?id\\_arti..](http://www.combats-magazine.net/article.php3?id_arti..)

compte des changements sociaux et de ses individus en particulier.

La fiction littéraire peut exceller à répondre au besoin humain de rendre compte de la propre existence au but d'en faire ressortir une signification quelconque, de rendre compte du sens (et du non-sens) des expériences de vie.

À vrai dire ce que nous sommes aujourd'hui se heurte, parfois, à ce que nous avons été, mais de toute façon, quelle que soit la perspective critique adoptée, envisager la société actuelle implique une connaissance du passé qui, à son tour, à besoin d'être narrativisée.

Si la tâche de donner du sens à l'Histoire, plus proche et plus lointaine, était presque seulement accordée aux historiens, il ne l'est plus ainsi maintenant, une fois que, de nos jours, la mémoire collective se construit d'une forme plurale et complexe, comme nous le dit l'historien François Dosse:

La mémoire pluralisée, fragmentée, déborde aujourd'hui de toutes parts le «territoire de l'historien». Outil majeur du lien social, de l'identité individuelle et collective, elle se trouve au coeur d'un réel enjeu et attend souvent de l'historien qu'il en donne, dans l'après-coup, le sens, à la manière du psychanalyste. (Dosse, 2006)

Or, si le fait de chercher des significations est une des fonctions de l'art en général, la littérature, en particulier, a un rôle important à accomplir en ce qui concerne la construction des modèles et des pratiques identitaires qui, de nos jours, se révèlent bien instables et transitoires (cf. Bebbiano, 2001: 503).

En constatant que la "société devient à nouveau objet de perplexité", on peut comprendre de façon plus claire l'affirmation suivante de Pierre Rosavallon (2000: 33):

... si la politique est de plus en plus comprise comme la constitution d'un monde, elle devient inséparable d'une entreprise de mise en récit. Il faut à la fois de la littérature et de la philosophie politique pour constituer l'identité. Et c'est bien aujourd'hui ce dont est question: recréer un sens du nous.

On ne peut pas donc s'étonner du fait que de nombreux romanciers soient poussés à fictionaliser les crises d'identité de l'homme moderne — un homme à qui les racines rurales ou provinciales ne disent plus rien, mais qui, tournant ses yeux vers l'Europe, n'y rencontre pas des substituts valables pour ses anciennes valeurs.

Une situation pareille éfléure dans le roman *O Homem Suspenso* (*L'Homme Suspendu*) de João de Melo, où l'auteur portugais représente précisément un professeur, proche de la cinquantaine, trop citadin pour envisager un retour à ses origines lointaines, cantonnées et insulaires des Açores. En effet, cet homme subit une séparation conjugale qui fonctionne dans le roman comme une espèce d'épreuve à vaincre; cependant très vite il se rend compte, au cours d'une visite à son père mourant, que la solution n'est pas un

retour à la terre natale. Sa séparation événement va déclencher une crise existentielle, une crise d'identité qui, pourtant, le tourmentait déjà. Mis à la porte, il traîne toute une nuit au hasard dans les rues de Lisbonne essayant de surmonter sa maladie (son 'mal du siècle'), aidé par la mémoire de ses sessions avec son psychiatre. Désireux de retrouver le fil de sa vie, de se "reconstruire", il essaie de tracer une direction qui puisse le guider. L'ébranlement de son petit monde, la disparition subite du confort de chez lui, l'enmènent à s'interroger sur le sens et les modes de son existence en tant qu'un homme actuel dans un monde où les valeurs semblent s'éclipser, ou semblent être si flouïdes qu'il devient difficile (sinon impossible) de les saisir. Et les questions adviennent en catadupe: que signifie-t-il d'être portugais, que signifie-t-il d'être européen?

Il y a plusieurs figurations espaciales dans le roman — la maison, la capitale (Lisbonne), l'île (S. Miguel, Azores), l'Europe — qui, peu à peu, gagnent une portée symbolique versant les oppositions entre le dedans vs le dehors<sup>2</sup>, l'appartenance vs le rejet, la participation vs l'isolacionisme. Ces figurations impliquent l'Europe pensée comme forme, mais, au-delà de cette figuration morphologique, émerge aussi celle de l'Europe pensée comme un espace culturel, comme une collectivité (cf. Rosavallon, 2000: 27). En réalité, la question de la forme se pose de manière bien poignante et durement physique pour ce professeur qui vit dans un pays périphérique — le Portugal — et qui doit prononcer une conférence à Poitiers sur l'identité de ce nouveau Portugal européen — quoique déprimé, il doit faire tout le voyage pour y arriver. Cependant, pour parler d'un Portugal européen, il faut savoir de quelle Europe s'agit-il, et sur quelles valeurs elle peut ériger son identité. Le narrateur-protagoniste posait déjà ces questions en 1986: il ne veut pas être ni "l'étranger ni l'europpéen abstrait qu'on veut faire de lui". On peut déduire alors que l'auteur a une idée de l'Europe marquée par la *filie*,<sup>3</sup> mais il pressent que cette idée est menacée d'être corrompue:

L'Europe que j'aime est faite d'une souveraineté culte, consciente de soi-même et de l'autre qui vit à côté. Je suis un homme de la périphérie, un citoyen du bord et de la mer. Je ne connais pas aucun autre sentiment européen. Je n'imagine même pas l'Europe qui est déjà entrée dans mes frontières — si il s'agit de celle qui a été toujours ma voisine si celle qui vient maintenant sous la coupole d'un nouveau artifice qui s'éteint sur moi comme une voûte, une ombre immense, qui m'invalie, m'occupe dans le noir, du jour à la nuit, et qui me soustrait aux mythes portugais de la terre et de la mer. ( p. 26)

Comment croire à une Europe qui est à la dérive et qui ne se démarque pas d'une globalisation réductrice — une globalisation qui deviendra encore plus menaçante si on n'abandonne pas la quette d'une égalité axée sur l'abondance:

---

2. Cf. Melo, 1986: 12.

3. Cf. Machado et Pageaux, 2001: 61 et aussi Moll, 2002: 365.

Je me souviens de mon angoisse d'hier et d'aujourd'hui, dès que je me mets à penser à mon compromis d'écrire une conférence sur l'identité et le devoir de la préférer à Poitiers, là au cœur de cette nouvelle France agnostique, qui s'abîme dans sa propre existence. Parler d'identité à l'Europe de nos jours est tellement absurde et incompréhensible que croire aux textes apocryfes aux cartes qui prédisent une seule nation européenne aux dieux faméliques d'aujourd'hui qui nous annoncent un futur de l'abondance, de la concorde et de la félicité à tous les peuples de la terre. Mais cela, à soi-seul, explique l'angoisse, la fuite en avant, le fait d'avoir pu jusqu'à perdre la conscience et l'orgueil de mon identité. (Melo, 1996: 60)

Ces dieux de l'abondance qui dominent notre monde — où l'argent est roi — éveillent le souvenir d'une France visionnée par l'auteur comme "le plus beau culte passionné orgueilleux authentique pays de l'Europe. La France majestueuse maçonne anarchiste et republicaine". (p. 213).

Découpant la dernière affirmation, on peut voir qu'elle relève de la *manie* — si on veut utiliser la terminologie de D.-H. Pageaux — et dénonce ainsi l'importance de la culture française dans la formation de l'auteur et de toute sa génération ayant cette image de la France<sup>4</sup>. C'était bien un regard-cliché de la France qu'il fallait démonter, parce qu'il enferme une image figée; mais ce qui est très intéressant à voir (à lire) c'est la façon dont la représentation de ce processus de démontage révèle la prise de conscience de l'auteur devant le fait que, une fois déplacée cette image, les valeurs qui lui sous-tendaient n'ont pas été remplis par d'autres qui puissent être pertinentes pour la société actuelle dans sa complexité — voilà pourquoi l'auteur/protagoniste souffre le sentiment de "suspension" et se voit comme un homme "suspendu".

Dans un monde où les relations et les échanges culturelles se font selon la clé de la globalisation il faut se demander avec quelle chaîne celle-ci nous entraîne.

Cette question est poussée à l'extrême dans le roman *Acide Sulfurique*. Si les romans d'Amélie Nothomb sont critiqués parce qu'ils sont considérés comme débordants, comme exagérés, c'est parce qu'ils représentent des situations effrayantes par le biais de la stylization caricaturale. *Acide Sulfurique* met en fiction ce genre de programme voyeuriste dont le "Big Brother" a été l'exemple et nous transporte vers un enfer de télé réalité. Au départ, les situations représentées sont vraisemblablement réelles, mais bientôt elles sont poussées à l'outrance — elles deviennent des situations qui dépassent la limite des valeurs admises par le "sens commun" et brisent les règles éthiques qui fonctionnent comme ensemble de valeurs regissant une société axée sur la loi: la sortie du programme c'est la mort. En effet, le roman raconte les épisodes vexants vécus par un groupe de condamnés à la mort au cœur d'un programme appelé "Concentration", dont le but est précisément de choisir parmi le groupe des condamnés celui qui

---

4. Cette situation se comprend assez bien si on se rend compte que les "stereotypes are impressions of groups held by people", [that is,] "stereotypes are shared group beliefs" (McGarty et alii, 2002: 5)

sortira pour être exécuté. Le programme est filmé et suivi en direct par de nombreux spectateurs qui votent — ce qui fait augmenter les taux d'audition énormément. Même ceux qui ne sont pas d'accord avec le programme en formulant ces critiques rendent pire la situation, parce que la polémique fait aussi augmenter l'auditoire.

Face à ce genre de programmes plusieurs attitudes sont possibles: les ignorer, les avaler ou les évaluer tout en essayant de comprendre leur portée sociale et leurs implications humaines. Dans ce dernier cas, il faut penser que, contrairement à la tradition, il ne s'agit plus d'une télévision passive, parce que, comme le souligne Dominique Mehl, ces émissions de "l'intime" et leurs acteurs vont au-delà du simple rôle de "témoins" et se transforment en "acteurs sociaux": ces émissions font de la télévision une "entreprise relationnelle" et tissent symboliquement et instantanément des "liens sociaux" axés sur un "protocole compassionnel". (*apud*, Cádima, 2006). Pour évaluer ce genre de programmes il faut se rendre compte de toutes les ficelles qui soutiennent ce phénomène et se rendre compte que, contrairement à ce que l'on pense aisément, l'ascension au premier plan des exclus de la société confortable ne signifie pas qu'on leur donne, vraiment, une voix.

Ces aspects éffleurent dans le discours du narrateur du roman aussi bien que dans les discussions parmi les personnages et la protagoniste et ils servent à mettre en question les motivations soit des promoteurs soit des téléspectateurs. Mais dans *Acide Sulfurique* l'auteur va plus loin: la romancière montre tous les mécanismes tendus par derrière le montage de ces émissions et observe la mêlée des sentiments déclanchés parmi les spectateurs et les acteurs. Amélie Nothomb décelle et dévoile l'hypocrisie des spectateurs, leur sadisme, leur voyeurisme, leur manque d'intérêts diversifiés — tout ce qui les entraîne à s'attaquer à la vie des autres et à devenir des télé-dépendants. Subissant ce grand sursaut, la société se tourne alors vers la vieille question de l'éducation qui réapparaît toujours à la crise déclarée: dans une société où on assiste à un "effacement, au moins temporaire les idéologies, renaît aujourd'hui une perplexité" qu'il faut dépasser (Rosavallon, 2000: 33). Et là, le roman aura une parole à dire là-dessus surtout s'il s'acharne à comprendre le manque d'entente, le vide, le chaos, la manipulation des affects et de la communication parmi les gens.

Or, ce qui est très intéressant à noter dans ce roman d'Amélie Nothomb c'est l'extraordinaire travail de l'auteur à mettre en évidence et à représenter le fonctionnement des stéréotypes — gardés, cachés, retenus, mal-résolus — qui hantent les peuples, qui engendrent soit les attitudes maladroites et gauches, soit les malentendus sociaux.

Les personnages du roman se heurtent tout le temps à des conceptions stéréotypées soit envers les "capos" qui surveillent le camp et tourmentent les prisonniers, soit envers les prisonniers qui sont évalués et rejetés comme appartenant à des "puits" différents où ils sont jetés: les vieux, les enfants, les môches, les trop plâts, les passifs,

les vengeurs, les justes, les braves, les beaux, les sales, ceux qui font appel à la compassion, ceux qui la rejettent, ceux qui défontent l'autre et ceux qui se soumettent.

Comme les études de psychologie sociale nous enseignent, il faut comprendre que les stéréotypes se forment par une nécessité de catégorisation et "la formation catégoriale dépend des stimuli et suit le *principe de meta-contraste*" (*apud* McGarty, 2002: 21). Comprenez les stéréotypes comme des constructions psychologiques engendrées par des impressions et des croyances partagées, les psychologues sociaux affirment:

... stereotypes are normative beliefs just like other beliefs. They are shared by members of groups not just through the coincidence of common experience or the existence of shared knowledge within the society, but because members of groups act to coordinate their behaviour (...) especially in intergroup conflict. (McGarty *et alii*, 2002: 5).

Voilà pourquoi il est si important de décodifier ce que veut nous imposer la télé au-delà de la surface de la communication. La connaissance du processus de formation des croyances nous permet d'analyser les messages sans être dupe vis-à-vis ce qu'on nous propose à partager soit à la télé soit à l'internet — par le moyen de la rationalisation et de compréhension.

Ce qui fait la bravoure de Pannonique — la protagoniste — c'est sa résistance à l'influence de ce que pensent les uns sur les autres. Elle refuse de penser comme on l'incite à penser et à agir. Son nom évoque l'idée du 'panoptique' de l'architecture carcérale de Jeremy Bentham, repris ici dans une des multiples situations de la "société de surveillance" commentée par Michel Foucault. Mais son nom peut évoquer aussi la panique de ceux qui n'ont pas de défense contre la violence. Son nom évoque encore le "nano", le trop petit mais très important, figuré dans sa singularité infime face à la puissance des autres et par sa capacité de contrarier les comportements stéréotypés, de prévoir les intentions de ceux qui nous amènent à agir selon des modèles communs mais aussi figés.

L'héroïne dénonce que ce sont les téléspectateurs les vrais coupables des ces douteuses émissions, parce qu'ils ont la possibilité et la responsabilité de choisir leur chaîne:

[a] scélérateuse [des organisateurs et des politiques] est autorisée et donc créée par les spectateurs, dit Pannonique. Les politiques sont l'émanation du public. Quant aux organisateurs, ce sont des requins qui se contentent de glisser là où il y a des failles, c'est-à-dire là où il existe un marché qui leur rapporte. Les spectateurs sont coupables de former un marché qui leur rapporte. (Nothomb, 2005: 105).

Les choix du public — nos choix et nos attitudes — dépendent de nos représentations sociales et c'est très important d'étudier les diverses étapes qui vont de nos impressions et de nos croyances (beliefs) à notre discours.



On entre là dans un autre domaine, celui de la pragmatique discursive, où s'intègrent les recherches de Teun Van Dijk qui affirme:

Processes of social identification ultimately take place on the shared social representations we call ideologies. The social inspiration for a theory of ideological structure therefore must be sought in the basic properties of (social) groupness, of which the following ones have particular relevance: 1. Membership devices (gender, ethnicity, appearance, origin, etc.): Who *are* we? 2. Actions: What do we *do*? 3. Aims: Why do we do this? 4. Norms and Values: What is good or bad? 5. Position: What is our position in society, and how we relate to other groups? 6. Resources: What is ours? What do we want to have/keep at all costs? (Van Dijk, 2001: 14)

Le choc des cultures et de leurs idées stéréotypées n'existe pas dans le vide, au contraire, il dépend des agents et des situations: ils sont historiques, mouvants, instables et variables. La façon dont on envisage l'autre dépend d'une myriade d'éléments et de l'agencement de ces éléments en contextes spécifiques.

Cette idée est facilement observable dans le roman *Métaphysique des Tubes* d'Amélie Nothomb, une fois que, dès le départ, il s'agit de la perspective d'une petite fille belge, que l'on nous *fait croire*<sup>5</sup> agée de trois ans, élevée dans un pays différent, le Japon. En amont, l'auteur prescrit une croyance spécifique: il fait croire qu'une fille agée de trois ans puisse être le narrateur; en aval, le lecteur doit croire être vrai cette situation. Ce détail de la narration faite selon la perspective d'un enfant, c'est à dire, ce *make-belief* proposé aux lecteurs en tant que pacte fictionnel — est une simulation fictionnelle qui se révèle bien intéressant et fonctionnel: ayant accès à ce qui pense la petite fille, le lecteur peut voir comme elle trouve plus proche de certains aspects de la culture d'accueil que de celle de ses parents. Alors, plutôt que de considérer la dimension biographique dans le roman (pareille à celle que l'on trouve dans le roman analysé de João de Melo), en ce qui concerne la logique de ce travail, ce qui est vraiment intéressant dans ces romans c'est leur capacité révélatrice de la crise culturelle des sujets et, dans ce dernier cas, la problématique de la connaissance de l'autre à partir d'une situation de bilinguisme — une fois que la petite fillette commence à parler le japonais d'abord. L'imaginative situation d'un roman perspectivé selon le point de vue d'une petite fille qui adore et est adorée par sa gouvernante Nishio-san, permet de mettre en ridicule quelques échecs de compréhension de ses parents, sa sœur et son frère face à la culture japonaise, comme on peut voir dans l'épisode où son père devient un chanteur de Nô :

Puis-je solliciter votre opinion sur les chants que vous avez entendus? (...)

Confondu d'ignorance, mon père hasarda de gentils clichés sur l'importance de la culture ancestrale, la richesse du patrimoine artistique de ce pays et autres sottises plus touchantes les unes que les autres.

---

5. Traduction aproximée de l'expression anglophone *make-belief* (qui ne garde pas tout l'ambiguïté originale) qui Kendall Walton (1990) utilise comme concept fondamentale du processus fictionnel.

Consternée, l'interprète décida de ne pas traduire une réponse aussi bête. Cette Japonaise lettrée substitua donc son propre avis à celui de l'auteur de mes jours et l'exprima en des mots choisis.

Au fur et à mesure qu'elle "traduisait" le vieux maître écarquillait les yeux de plus en plus. Quoi! Ce Blanc ingénu, qui venait à peine de débarquer et qui écoutait du *nô* pour la première fois, avait déjà compris l'essence et la subtilité de cet art suprême? (Nothomb, 2000: 103)

Ironiquement, on voit que les clichés empêchent l'entente et il en est à la satire de dicter la mort des clichés.

Mais le roman de Nathalie Nothomb révèle aussi que les stéréotypes doivent être perçus comme un réseau: outre les stéréotypes de l' "étranger" il y a ceux qui concernent la vision que les parents ont de leur enfants (comme en est exemple l'offre des carpes à la petite qui les détestait parce qu'elle détestait ce que ce poisson représentait au Japon, c'est-à-dire les garçons), la vision stéréotypée d'un frère mâle plus âgé, etc. Or, la satire, le grotesque et l'ironie sont des éléments privilégiés pour dérober les stéréotypes, une fois qu'ils peuvent opérer une inversion conceptuelle et proposer un monde nouveau.

Il s'agit donc d'analyser les stéréotypes, de percevoir qu'ils font partie du besoin de catégorisation dans les relations sociales, qu'ils servent à l'identification interne des groupes; mais il s'agit aussi d'annoncer la nécessité de les démonter, de les détruire quand ils empêchent de voir clair et obstruent les relations sociales.

Normalement un des problèmes déclenchés par l'utilisation des stéréotypes c'est que le visé normalement ne s'y reconnaît pas, surtout quand il s'agit de stéréotypes nationaux. Là-dessus, aussi, le roman d'Amélie Nothomb peut nous aider à mieux comprendre ce phénomène: bien différente de la gentille Nishio-san, une autre gouvernante arrive à la maison du Consul belge: Kashima-san. Celle-ci hait toute la famille et veut convaincre Nishio-san que "les blancs ont toujours méprisé les Japonais" (p. 130). Sa haine s'explique par son histoire et sa provenance aristocratique — elle appartenait à une classe qui a perdu ses privilèges après la guerre. En effet, Nishio-san semble plus méprisée par sa compatriote que par ces patrons — comme elle-même le remarque et comme, par intuition, la petite fille s'en aperçoit. C'est la mise scène du regard exempt de l'enfant qui permet la certitude de la mise en question du stéréotype. Le sentiment de *foobie* éprouvé par Kashima-san est conduit par la romancière jusqu'au comble de la montrer impassible devant la petite fille qui est entrain de se noyer et son attitude de ne pas essayer de l'éviter. Amélie Nothomb joue souvent sur les touches de l'horrible, de grotesque et du morbide, mais par ces moyens elle nous oblige à penser aux différentes attitudes et accentue la nécessité de briser les stéréotypes. En représentant la complexité de la formation de l'image de soi-même et de l'autre (la petite fille se sent plus japonaise que belge), Amélie Nothomb nous montre plusieurs relations avec l'Autre, son roman demeurant ainsi un appel au besoin d'analyser les images figées.

À ce propos Otlia Martins nous dit:

Si les images pouvaient réfléchir le monde en toute sa transparence, il n'y aurait pas lieu aux réflexions sur le thème [de l'Autre]. C'est parce qu'elles se revêtent d'opacité, parce qu'elles dissimulent aussitôt qu'elles simulent, qu'il devient nécessaire de procéder à une analyse détaillée qui puisse permettre d'appréhender toute leur réalité. Plus qu'un morceau du monde, l'image reflète un regard sur ce coin du monde. Bien vite il devient urgent de reconstruire ce regard sur le monde, par l'échange et par la confrontation des regards des spectateurs et procéder ainsi à la reconnaissance du regard d'Autrui. (2004: 12)

Plusieurs critiques ont déjà fait ressortir la nécessité de la réalisation de recherches interdisciplinaires (Sousa, 2004: 28) pour étudier les images stéréotypées qui nous gouvernent<sup>6</sup> d'autant plus qu'elles sont un "élément important dans le processus (...) de différenciation inter-groupe" dans la société et constituent un "schéma cognitif socialement partagé" (Baptista, 2004:116)

Or, la Littérature est un terrain privilégié pour la recherche des stéréotypes parce qu'elle rend compte de la complexité de relations où se forment et se mouvent les *imago-types*, les *imágenes*, une fois qu'elle est capable et peut promouvoir la déconstruction de leurs aspects négatifs (cf. Sousa, 2004: 27) — comme on peut voir par l'analyse des romans appréciés.

En vérité, ces romans ouvrent des chemins —ou, figurativement, des fenêtres — vers l'Autre. Mais, en ce qui concerne les fenêtres, il ne faut pas être dupe de ce qu'elles nous donnent à voir, comme nous prévient Cavafy dans sa chanson satirique intitulée "En Belgique":

The windows  
In these darkened rooms, where I spend  
oppressive days, I pace to and fro  
to find the windows. -- When a window  
opens, it will be a consolation. --  
But the windows cannot be found, or I cannot  
find them. And maybe it is best that I do not find them.  
Maybe the light will be a new tyranny.  
Who knows what new things it will reveal.

Constantine P. Cavafy (1903)

---

6. Certains groupes de recherche de la linguistique font des études descriptives des actes de politesse ou des "actes menaçant pour les faces" (Face Threatening Act), auxquels s'oppose "le désir de préservation des faces" (face want) et du travail de "figuration" (face work) de résolution de l'opposition précédente (Kerbrat-Orecchioni, 1997:106).

## Références bibliographiques

BAPTISTA, Maria Manuel (2004). «Estereotipia e Representação Social – uma abordagem psico-sociológica», *A Persistência dos Estereótipos*, BARKER, A. (ed.). Aveiro : Universidade de Aveiro, pp. 103-116.

BEBIANO, Adriana (2001). "A invenção da raiz. Representações da nação na ficção portuguesas e irlandesa contemporâneas". In : Maria Irene RAMALHO e António Sousa RIBEIRO (orgs.) *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da indentidade*. Porto : Edições Afrontamento.

CÁDIMA, Francisco Rui. "TV: saber democratizado ou divertimento sem qualidade?". In [www.fcsh.unl.pt/cadeiras/http/artigos/](http://www.fcsh.unl.pt/cadeiras/http/artigos/)

CASSA, Fulvio (2004). "Que peut La fiction". In : *Combats Magazine* [www.combats-magazine.net/ article.php3?id\\_arti..](http://www.combats-magazine.net/article.php3?id_arti..)

CAVAFY, Constantine. "The Walls". In : *Stefan Beyst*, midsummer 2002 <http://d-sites.net/English/cavafy.htm>

DOSSE, François (2006). "Historiser les traces mémorielle". In : *Eurozine*, 23-7-2006 <http://www.eurozine.com/articles/2006-07-03-dosse-fr.html> (First published in *Vikerkaar* 4-5/2006).

KERBRAT-ORECCHIONI, Katherine (1997). "Politesse et "ethos" : approche théorique, avec application au domaine européen". In : MONTANDON, Alain (dir.) *Mœurs et Images. Études d'Imagologie Européenne*, Clermont-Ferrand, CRLMC/Université Blaise Pascal, 1997, pp. 105-112.

LEERSEN, Joep (2000). "The Rheroric of National Character: A Programmatic Survey". In : *Poetics Today*, Vol. 21, n° 2, 2000, pp. 267-292.

MACHADO, A. M. e PAGEAUX, D.-H. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa : Presença.

McGARTY, Craig (2002). "Stereotype formation as category formation". In : McGARTY, C.; YSERBYT, V.; SPEARS, R. *Stereotypes as Explanation. The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 1-15.

McGARTY, Craig et alii (2002). "Social, cultural and cognitive factors in stereotype formation". In : McGARTY, C.; YSERBYT, V.; SPEARS, R. *Stereotypes as Explanation. The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 1-15.

MELO, João de (1986). *O Homem Suspenso*. Lisboa : Publ. D. Quixote.

MELO, João de (2003). *Literatura e identidade = identidad y literatura*. Cuenca : Centro de Profesores y Recursos, D.L. 2003. (Cuadernos de Mangana ; 23).

MOLL, Nora (2002). "Imágenes del "otro". La literatura y los estudios interculturales". In : GNISCI, Armando (org.). *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona : Editorial Crítica, S. L., pp. 347-386.

MARTINS, Otília Pires (2004). "Preâmbulo. A Alteridade: Conceito e Representações". In : *Portugal e o Outro : Textos de hermenêutica Intercultural*. Aveiro : Centro de Línguas e Culturas - Universidade de Aveiro, pp. 7-13.

POUS, Scott (2003). "The Psychology of Prejudice: An Overview". In : Pous, Scott (ed.) (2003). *Understanding Prejudice and Discrimination*. New York : McGraw-Hill, pp.3-48.

ROSAVALLON, Pierre (2000). "Les Figures de la Représentation". In : FUMAROLI, Marc et alii - *Identité Littéraire de L'Europe*. Paris : PUF, 2000, pp. 27- 34.

SOSA, Celeste Ribeiro de (2004). *Do Cá e do Lá. Introdução à Imagologia*. S. Paulo : Humanitas.

VAN DIJK, Teun (2001). "Discourse, ideology and context". In : *Folia Linguistica*, XXX/1-2, pp. 11-40.

WALTON, Kendall (1990). *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge Mass. : Havard University Press.



# PRESSE PÉRIODIQUE PORTUGAISE ET DIFFUSION DE BIENS CULTURELS : quelle(s) présence(s) francophone(s)?

Fátima Outeirinho

Faculté des Lettres de Porto

En guise de réponse à l'un des défis des organisateurs de ce congrès, plus précisément en ce qui concerne la réception de biens culturels francophones dans l'actualité, je me suis proposé une approche du supplément culturel d'un hebdomadaire portugais de référence : le supplément *Actual* de *l'Expresso*. Il s'agit d'y repérer une présence française et/ou francophone. Mon titre est donc, il faut l'avouer, trop ambitieux : le *corpus* retenu est en soi restrictif – on peut plus rigoureusement parler d'une étude de cas - et l'empan de mon analyse ne va que du mois de mai au début octobre de cette même année. Malgré ces contraintes, il me semble toutefois possible d'apporter à la discussion des indices sur une réception qui a lieu à une époque où l'on est constamment en train de souligner l'importance des questions interculturelles, et où les États appartenant à l'Union Européenne font du chemin pour définir une politique culturelle commune.

Vu le rôle de divulgation de biens culturels étrangers, dans une culture cible, exercé par la presse périodique, le choix de ce *corpus* d'analyse me semble pertinent. En fait, il ne faut pas négliger l'importance, de nos jours encore, de ce véhicule de diffusion d'œuvres, d'auteurs, de dynamiques culturelles mettant des cultures en dialogue. Il s'agira, d'une part, de cerner les enjeux au niveau de la réception que ce support de diffusion implique en tant qu'instrument de médiation culturelle et, d'autre part, d'identifier et de réfléchir, s'il y a lieu, aux images de la France et des pays francophones dans la culture portugaise à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, dans un ancrage théorique qui est celui de l'imagologie et qui nous permettra de considérer, et la place de l'étranger dans une culture donnée, et les espaces d'échanges culturels dans notre monde contemporain. En fait, et je le souligne d'avance, le repérage de présences françaises et / ou francophones se joue dans un décor plus riche et élargi, à savoir, dans un cadre de mondialisation.

Que peut trouver le public de l'hebdomadaire *Expresso* dans les pages culturelles du journal ? Des articles d'opinion, une section d'infos nationales et étrangères – la rubrique « Factuel »<sup>1</sup> -, un sujet/thème plus amplement développé bien que sans la dimension d'un dossier ou alors la présentation d'une interview à large portée, choix

---

1. La traduction en français des différents extraits de l'hebdomadaire *Expresso* est de notre entière responsabilité.

justifiés par des raisons d'actualité. Le supplément *Actual* se structure encore autour de plusieurs rubriques : cinéma, danse, théâtre, expositions, musique et livres. Les contenus publiés s'inscrivent donc dans le domaine culturel, et poursuivent plusieurs buts : celui d'informer, évidemment, mais aussi, et ce n'est pas le moins négligeable, celui d'entreprendre un discours critique sur les événements qui font l'objet de l'analyse. Cette offre journalistique attire l'attention des lecteurs soit sur une présence culturelle étrangère au Portugal, soit sur une présence portugaise à l'étranger. En plus, le public portugais est informé sur des initiatives culturelles ou des biens culturels, même si ces produits culturels ne sont disponibles qu'à l'étranger. Dans ce bref aperçu et dans un premier stade, je parcourrai les diverses rubriques du supplément afin de repérer ces présences ; un itinéraire qui me semble opératoire, pour me pencher, ensuite, sur des questions de représentation.

Afin de signaler le centenaire de la naissance d'Hergé, le créateur de Tintin, une seule édition du supplément, sur tous les numéros en analyse, fait le choix éditorial, pour sa une, d'un contenu francophone (*Actual*, 19 mai : 4-9). À l'intérieur, le sujet est développé par João Paulo Cotrim et Ana Bravo. Les lecteurs trouvent des articles développés visant des buts historiques, biographiques et de caractérisation d'un processus créateur singulier. Il y a de la place aussi pour la problématisation d'une attitude tenue pour misogynne chez Hergé.

En ce qui concerne les interviews à plus large portée, repérons celle à propos de l'expansion au Portugal de la FNAC (*id.*, 16 juin : 14-16). Le président de la FNAC, Denis Olivènnès, met en relief la culture mondialisée qui guide toute la stratégie commerciale ; rappelons aussi l'interview au franco-tunisien Medhi Belhjai Kacem, entré tout d'abord dans la vie intellectuelle française à cause de la publication d'un roman et, ensuite, par le biais de la philosophie, mais en dehors de l'institution universitaire (*id.*, 26 mai : 14-17) ; occasion de mettre en relief ce que Kacem appelle le nihilisme démocratique des Français, un humanisme pleurnicheur, un portrait de la France de ces trente dernières années (*id.* : 16).

L'attention portée aux apports français, dans le domaine de la philosophie ou de la pensée en général, s'avère constante : la venue au Portugal de Gilles Lipovetsky pour la conférence « La recherche du bonheur » (*id.*, 26 mai : 28), la participation de Jean-Yves Mercury et Dominique Mortiaux au Café Philo de l'Institut Franco-Portugais, avec le portugais Nuno Nabais (*id.*, 16 juin : 25), la venue de Ignacio Ramonet, directeur du *Monde Diplomatique* à l'Institut Franco-Portugais et qui donnera lieu à une conférence sur « L'Europe et les nouveaux défis Géopolitiques Contemporains » pour signaler le retour, de ce fait en version portugaise, du *Monde Diplomatique* (*id.*, 30 juin : 26).

L'importante circulation au Portugal des courants de la pensée française se trouve éparpillée sur différents textes journalistiques développant d'autres sujets.



António Guerreiro, dans un article sur l'emploi maladroit du terme peuple au lieu de population, emploi mis en scène par le politique António Pires de Lima, s'appuie sur Rousseau, Jacques Rancière et Foucault – mais aussi, il faut le dire, sur Kant - pour signaler ces détours langagiers (*id.*, 4 août : 15). José Manuel dos Santos, chroniqueur du supplément, dans une réflexion sur les priorités économiques du monde actuel, rappelle les mesures prises par Léon Blum à propos des congés payés (*id.*, 7 oct. : 58).

Si la plupart du temps il s'agit d'informer le public, il y a néanmoins des infos curieuses, explicables toutefois, vu les contextes politiques français pendant la période en analyse. La proximité des élections françaises transforme ces sujets en objets de réflexion. On trouve dans le supplément un article d'opinion sur les Sarkozy, occasion pour souligner la construction itérative d'une mythologie que les français cultiveraient à chaque campagne électorale:

Un pays est toujours une question en train de chercher une réponse. La France aime transformer cette question en miroir où son narcissisme s'arrête. C'est pourquoi chaque campagne électorale est l'espace de construction d'une nouvelle mythologie. (...) Les Français veulent être sûrs que les voix entendues par Jeanne d'Arc un jour, entendues par Napoléon, sont maintenant entendues par Sarkozy. (Santos, *id.*, 19 mai : 50).

La longue rubrique « Suggestions d'été » qui intègre des livres et de la musique n'inclut qu'un ouvrage français de Georges Bataille (*O Anus Solar e Outros textos do Sol*) (*id.*, 23 juin : 16).

Déjà annoncées à la une, les « Visites guidées. Scènes de la vie culturelle européenne » suggèrent aux lecteurs des expositions à ne pas rater : une visite à la galerie des Glaces à Versailles et « De Cézanne à Picasso; Chefs d'œuvre de la Galerie Viollard », au Musée d'Orsay viennent en tête aussi (*id.*, 7 juillet : 4).

Dans la rubrique « Factuel » les lecteurs trouvent des brèves, notamment des nécros, et alors des jugements sur leur univers d'appartenance surgissent parfois : la mort de Michel Serrault (*id.*, 4 août : 15) et de Marcel Marceau (*id.*, 29 sept. : 22), la mort de Jean-Claude Brialy, occasion de références au cinéma français, notamment à la Nouvelle Vague (*id.*, 9 juin : 23) ; la mort de la cantatrice Régine Crespin donne lieu au commentaire : « Elle fut cantatrice la plus importante de la deuxième moitié du XXe siècle. (...) Importante et universelle, la France l'a très peu appréciée (elle a été huée à Paris) » (*id.*, 21 juillet : 12) ou, finalement, la mort du cinéaste sénégalais Sembène Ousmane : le journaliste informe qu'il a été très mal reçu par la France coloniale (*id.*, 23 juin : 25).

Mais ce sont les rubriques « Cinéma », « Théâtre » et « Danse » les plus fertiles en références à des biens culturels français et/ou francophones. Dans la section « Cinéma », les références abondent et, souvent, dans différentes éditions, des critiques de cinéma se penchent sur le même film, exprimant des opinions très diverses. À l'occasion du festival de Cannes, le 26 mai, le critique Jorge Leitão Ramos observe à propos d'*Indigènes*

(*Dias de Glória* dans la version portugaise)<sup>2</sup> de Rachid Bouchareb : il s'agit d'un film qui se situe dans « la lignée de ceux qui travaillent à la reconnaissance des minorités ethniques ». « En France, pays où le métissage avance, avec des réactions de touche fasciste et de violences les plus diverses, un film tel qu' *Indigènes* est presque intuitif » (*id.*, 26 mai : 33). Le 2 juin, une nouvelle appréciation : *Indigènes* est une « arme de jet contre la 'menace de droite' (Sarkozy) au-dessus des destinées de la France » (*id.*, 2 juin : 26). Et le 9 juin, le critique Francisco Ferreira dénonce le manque de politisation du film, et voilà la sentence : « Académisme et pédagogie de pacotille » (*id.*, 9 juin : 30).

Le Festival de Cannes, on s'y attendait, surgit çà et là dans les pages du supplément<sup>3</sup>, car « Cannes est le plus grand festival de cinéma du monde et l'un de ceux où l'on trouve le plus de films : c'est la règle du jeu » (*id.*, 2 juin : 11).

L'intérêt pour le cinéma français est visible dans l'attention portée aux nouveautés, et donne quelquefois lieu à des interviews. Pascale Ferrand est interviewée à propos du film *Lady Chatterley* (*id.*, 16 juin : 30-31) ; cette interview est occasion d'une réflexion sur les instances de consécration (le film a été refusé pour la compétition aussi bien à Cannes qu'à Venise) et sur les échanges culturels, car Pascale Ferrand rend son témoignage sur le rôle des différents apports culturels dans l'activité créatrice.

Le film de Gérard Krawczyk, *Taxi 4*, (*id.*, 16 juin : 32) reçoit une critique très peu favorable, *Très bien, merci* d'Emmanuelle Cuau (*id.*, 11 août : 12) est aussi annoncé ; *Peindre ou faire l'amour* d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, « film français qui mérite d'être vu, » montrant qu'en Gaule il y a davantage que de grands auteurs (*id.*, 29 sept. : 28), *La faute à Fidel* de Julie Gravas, présentée d'emblée « première incursion de la fille de Costa-Gravas dans la fiction » (*id.*, 13 juillet : 12) font aussi l'objet de quelques brèves.

Tout à fait actuel, l'article sur la Fête du Cinéma Français, signé par Francisco Ferreira :

La Fête du cinéma Français est devenue une habitude à chaque mois d'octobre [signalant] la 'rentrée'. (...) événement dynamique qui apporte au Portugal un peu de tout ce que, chaque année, l'Hexagone produit, du film d'auteur au cinéma le plus populaire, avec un succès remarquable d'entrées.// La fête sert à quoi ? Tout d'abord, à divulguer, un cinéma français à l'implémentation chaque jour plus difficile dans le circuit commercial portugais (*id.*, 29 sept. : 30).

Francisco Ferreira souligne les difficultés à faire passer les films français dans les salles de cinéma portugaises, et suggère le débat public sur ce sujet. La maigre exception, dit-il, survient avec les films produits par Paulo Branco (*ibid.*).

L'attention portée au cinéma français peut être encore repérée au Festival International de Cinéma de Vila do Conde avec *La leçon de Guitare* de Martin Rit (*id.*,

---

2. *Indigènes* est une production francophone : France, Maroc, Algérie, Belgique.

3. V. le 26 mai, le 2 juin ou le 23 juin.

7 juillet : 15). Manuel Cintra Ferreira et Jorge Leitão Ramos s'occupent largement<sup>4</sup> de *Belle Toujours* de Manoel de Oliveira, un film qui dialogue avec *Belle de Jour* de Joseph Kessel et le film homonyme de Buñuel (*id.* : 16-17), la même édition publiant une interview avec l'actrice Bulle Ogier. (*id.* : 18)<sup>5</sup>.

Dans le domaine de la danse et des arts performatifs, le supplément de *l'Expresso* présente d'abondantes références à des spectacles français et belges sur les scènes portugaises : *Hors Sujet ou le Bel Ici* de Martine Pisani, en collaboration avec le Portugais André Guedes, à la Culturgest (*id.*, 9 juin : 32), en inscrivant ce spectacle dans un ancrage de danse européenne (*id.*, 23 juin : 35). La 10<sup>e</sup> édition de « Lugar à Dança » peut compter sur la présence des français Centre Horizons (*id.* : 34-35). En août, ce sera le tour des Arts Sauts, un groupe acrobatique de Tanger (*id.*, 4 août : 20). À Porto, le Balletatro accueille une résidence internationale et partage le projet « Repérages » dans le cadre du programme « Danse à Lille » (*id.*, 1 sept. : 24). Un autre projet, intitulé « Lieux imaginaires – un projet euro-méditerranéen », est celui qui engage différents groupes portugais, français, italiens, slovaques et espagnols (*id.*, 5 oct. : 32). *La Danse de Pièce* de la troupe Fattoumi & Lamoureux (*id.*, 26 mai : 38), le spectacle des belges Les Ballets C. de la B. (*id.* : 30-31), travaillant le multiculturel, et celui de Daniel Larrieu, *Waterproof*, pièce historique jouée dans une piscine (*id.*, 8 sept. : 32-33) font aussi l'objet du supplément culturel de *l'Expresso*.

Les informations au niveau du théâtre se ressemblent. Les différents festivals de théâtre qui ont lieu au Portugal comptent toujours sur la participation de plusieurs troupes françaises et belges. Ainsi au FITEI, à sa 30<sup>e</sup> édition, repère-t-on la présence des français Plasticiens Volants avec *Huitième Merveille* (*id.*, 19 mai : 32); au FIMF Lx 7 – Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas le groupe Om présente *Ça vous Regarde*, la troupe L'Excuse, *Homocatodicus*, *Extraits de la Naissance* des Frères Pablof, *Le Petit Crique-cirque d'Objets Sonores* de Laurent Bigot et encore *Kitch Club* de Bouffou Théâtre (*id.*, 26 mai : 12) ; la 7<sup>e</sup> édition d'Imaginarium comptera sur la troupe belge Batchata et sur la troupe française Compagnie Off (*id.* : 36-37).

Mais d'autres présences sont encore à repérer : à propos de la pièce de théâtre *Homme pour Homme* de Bertolt Brecht jouée par La Comédie de Reims (spectacle français sous-titré en portugais) au MITE 2007, le critique signale:

Dès la fin mai, après avoir assisté à un nombre considérable de spectacles, il me semble pouvoir affirmer qu'une des thématiques transversales est le questionnement identitaire. Pourtant, il ne s'agit plus de massacrer le spectateur avec les cauchemars habituels, postcoloniaux, orientalistes, avec la question du Portugal et de Fernando Pessoa. Ce sont des spectacles stimulants [...] *Homme pour Homme* y figure (*id.*, 21 juillet : 18).

---

4. V. article du 7 juillet, pp.16-17. Le 21 juillet *Belle Toujours* est encore objet d'une brève notice signée par Francisco Ferreira.

5. De notices plus courtes, on peut les repérer le 13 et le 21 juillet.

La 29e édition du festival d'Almada comptera sur *Anathema* du groupe belge Stan, texte de José Luís Peixoto et *Histoire d'amour* de Jean-Luc Lagarce, mise en scène de José Maria Vieira Mendes (*id.*, 28 juillet : 18-19).

Au sujet de *Krum*, pièce de théâtre de Hanoch Levin, mise en scène et présentée pour la première fois à Avignon, bien reçue par la critique française, on en profite pour souligner le rôle du Festival d'Avignon en tant qu'instance de légitimation dans le domaine théâtral (*id.*, 19 mai : 33).

Finalement, signalons, au passage, dans la rubrique « Théâtre », le cycle consacré à Jean-Luc Lagarce (avec *Histoire d'amour*, *Music-hall* et *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*<sup>6</sup>) à l'Institut Franco-Portugais avec les Artistas Unidos, une résidence de trois années avec des mises en scène, des lectures et des conférences - critiques, traducteurs, biographes et metteurs en scène impliqués - (*id.*, 16 juin : 42-43).

En ce qui concerne une présence dans les rubriques « Expositions » et « Musique », il faut en signaler la quasi totale absence française / francophone. En fait, on ne peut repérer que l'exposition du travail de François Dufrêne au Musée de Serralves (*id.*, 11 août : 18) et celle de Jean-Luc Moulène à Culturgest, « image photographique et sculpture qui interrogent le réel » (*id.*, 5 Oct. : 36), l'annonce de la tournée d'Art Sullivan « Tout est dans tout » au Coliseu (*id.*, 19 mai : 44) et, finalement, l'article sur le Sextuor Strada de Henri Texier : « Le projet Strada fait coïncider ses lignes de force dans l'absorption des cultures et musiques mixées à Paris » (*id.*, 11 août : 26) .

Bien que plus rarement, les présences portugaises en France sont aussi signalées dans le supplément comme, par exemple, une brève intitulée « Lisboa Paris » : présences portugaises dans la Cité de la Musique à Paris (*id.*, 16 juin : 24).

Pour ce qui est des livres, on se rend compte d'un mouvement éditorial de traduction d'ouvrages, mais surtout de classiques déjà : *Les Caves du Vatican* d'André Gide (version de Carlos Correia Monteiro de Oliveira) (*id.* : 55) ; la version du texte dramatique *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand par Vasco Graça Moura<sup>7</sup> ; une interview au traducteur sera publiée dans le numéro d'août et la journaliste Elisabete França souligne la virtuosité de Vasco Graça Moura en territoire littéraire français par le biais d'autres ouvrages traduits : *Andromaque*, *Phèdre*, *Bérénice*, mais aussi des textes de Molière et le projet de traduction du *Cid* de Corneille (*id.*, 4 août : 28-29)<sup>8</sup>. *Salammô* de Flaubert traduit par Pedro Tamen (*id.*, 7 juillet : 36-37) et *Cahiers de la Guerre* de

---

6. V. *Actual*, le 30 juin.

7. Le 23 juin, on remarque une brève sur la mise en scène de cet ouvrage, au Théâtre National D. Maria II.

8. « (...) Vasco Graça Moura s'est hasardé, avec virtuosité, sur le territoire littéraire français: guide du bas Moyen Âge jusqu'à la Belle Époque, de la ballade de Villon à l'œuvre maîtresse de l'académicien Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*. » (*id.*, p. 28, 4 août).

Marguerite Duras, version de António Carlos Carvalho (*id.*, 5 oct. : 55) font aussi l'objet de référence dans le supplément littéraire.

Une brève nous présente *Moi, reine de Saba* de Michèle Kahn, version de José Carlos Teixeira, œuvre basée sur « des sources historiques [et] qui, nous offre un excellent rapport de cette rencontre entre le plus sage des hommes et la plus belle des femmes » (*id.*, 9 juin : 49) ; Ana Cristina Leonardo dans un compte rendu critique sur *Le Bonheur Paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation* de Gilles Lipovetsky (version de Patrícia Xavier) - un « essai boiteux » - constate que l'auteur « passe en revue les thèmes habituels [...] sans parvenir, malheureusement, à nous surprendre », « Lipovetsky ne dépasse jamais le constat de l'évidence » (*id.*, 30 juin : 61) et une brève se penche sur *Les Putains du Diable*, une histoire de la sorcellerie, essai de l'universitaire française Armelle Le Bras Chopard (*id.*, 5 oct. : 40).

La réception en France d'ouvrages portugais par le biais de la traduction est aussi remarquée, ainsi que la version française de *Campo de Sangue* et *Os meus Sentimentos* de Dulce Maria Cardoso (*id.*, 8 sept. : 51).

Parmi les numéros consultés, un seul accorde quelques lignes à une figure de médiation culturelle : Eduardo Prado Coelho (*id.*, 1 set, p.16). À l'occasion de sa mort, deux pages du supplément se penchent rétrospectivement sur son action culturelle aussi bien au Portugal qu'en France. Ainsi la journaliste souligne-t-elle la tâche poursuite d'internationalisation de la culture portugaise à partir de France, son rôle de « passeur », « d'intermédiaire » (Pageaux, 2003 : 281)<sup>9</sup>. Le témoignage de Nuno Júdice met en exergue un modèle français : « Il voulait transporter vers la scène portugaise le modèle de l'intellectuel français lequel cherche aussi une image attractive et hétérodoxe » (*id.*, 1 sept. : 16-17) Et António Guerreiro, « À notre échelle, EPC a été la figure de l'intellectuel, 'maître à penser', cosmopolite, engagé dans la diffusion au Portugal de penseurs et de débats produits en France. Des auteurs tels que Blanchot, Bataille et Duras (à une époque où l'écrivaine n'était pas encore largement reconnue) circulent comme monnaie d'échange dans son discours critique » (*id.* : 17).

Une autre référence, bien que brève, mérite toutefois d'être soulignée : la remise au romancier Mário Cláudio et à Joaquim Benite, directeur du Théâtre et du Festival d'Almada, de la décoration de Chevalier des Arts et des Lettres (*id.*, 2 juin : 20). En fait, ce n'est pas qu'un simple moyen de consécration. Il s'agit plutôt de reconnaître le rôle fondamental de la médiation culturelle entre la France et le Portugal.

Finalement, signalons un dernier type d'informations: les présences françaises indirectes. La notice sur le film *Capitão Alatriste* d'Agustin Díaz Yanes, film basé sur les

---

9. Pour Pageaux, "L'écrivain intermédiaire [est celui qui] dispose d'une gamme assez large de genres ou de sous-genres littéraires, de formes d'écriture en fonction d'une action précise ou d'un public particulier » (Pageaux, 2003 : 281).

aventures du personnage homonyme d'Arturo Pérez-Reverte nous mène, entre autres, à des auteurs français : « La cause du triomphe n'est pas difficile à trouver si l'on a déjà fait la connaissance des livres; telle que celle qui a produit le triomphe, au XIXe siècle, de Dumas et ses *Trois Mousquetaires*, de Paul Féval et son Lagardère, de Michel Zévaco et son Pardailhan, ou, au XXe siècle, des livres de Salgari et de Rafael Sabatini et son Scaramouche : le savant mélange entre réalité et fiction, enveloppé de descriptions colorées, d'aventures et d'exotisme » (*id.*, 9 juin : 29).

De même, pour le film *Le fataliste* de João Botelho : « À partir de *Jacques le Fataliste* de Diderot, et maniant la prose avec un admirable poids pour ce qui est du goût des mots, João Botelho a transposé au Portugal de nos jours une sorte de fable sur les destins du monde et sur le libre-arbitre de tout un chacun » (*id.*, 9 juin : 30).

Suite à ma brève analyse de ces quatre mois du supplément culturel *Actual*, je dirai, en guise de conclusion, que l'on peut dégager des soucis majeurs dans le traitement de l'information, à savoir sa diffusion et le développement d'une tâche critique. Ce qui est central, c'est le bien culturel et sa valeur esthétique et non pas le foyer culturel lié à sa genèse. Dans ces conditions, les jugements portés sur un espace d'origine ou la construction de représentations culturelles à caractère national sont plutôt rares. En fait, si référence à une appartenance donnée il y a, elle s'inscrit dans le contemporain, partagé par tout un collectif humain transnational. Partant, les questions soulevées, notamment les enjeux identitaires, les rapports entre l'identité et l'altérité, voire les enjeux multiculturels traversant plusieurs dynamiques françaises ou francophones, ne relèvent pas en exclusif à ces communautés culturelles, à savoir la communauté française ou francophone et la communauté portugaise.

Le choix d'un supplément culturel d'un journal à grand tirage, s'il permet tout d'abord un contact avec un suivi de l'actualité, permet tout aussi bien que l'on se rende compte des enjeux culturels qui dépassent le cadre du national et le mettent en cause. En fait, considérer la circulation de ces biens culturels signifie la reconnaissance d'une intense porosité entre les cultures, et plutôt que de penser à des échanges culturels entre le Portugal et la France, ou le Portugal et les pays francophones, peut-être faudrait-il penser à des échanges soutenus par des processus de mondialisation.

Par conséquent, il n'est pas surprenant que le discours critique et journalistique se penche d'une façon majeure sur la dimension esthétique d'un bien culturel donné et que les images de soi et de l'autre n'abondent pas. Il s'agit, le cas échéant, de souligner des collaborations entre créateurs portugais et étrangers, voire de mettre en relief des thématiques contemporaines, des invariants contemporains. En fait, la présence française et/ou francophone est indéniable, et la France continue d'apparaître en foyer culturel dynamique, mais cette présence se situe maintenant dans un cadre élargi, non plus réduit à une portée d'échanges entre deux cultures. Il s'agit d'une circulation ancrée dans le mondial.

## Références bibliographiques

*Actual* [Supl. cultural do semanário *Expresso*]. Lisboa : Sojornal, 19 de Maio - 5 de Outubro 2007.

PAGEAUX, Daniel-Henri (2003). *Trente Essais de Littérature Générale et Comparée ou la Corne d'Amalthee*. Paris : L'Harmattan.





# PRÉSENCES RÉCENTES DE VOLTAIRE DANS LES LETTRES ESPAGNOLES

Francisco Lafarga

Universitat de Barcelona

On a beaucoup parlé (et écrit) à propos de l'actualité des classiques, de l'actualité du XVIIIe siècle. Ainsi, le *Magazine littéraire* de février 2006 (n° 450), qui consacrait son dossier (pp. 59-63) au "Siècle des Lumières", incluait les témoignages de sept romanciers en langue française qui avaient décidé de faire du XVIIIe siècle la matière d'un (au moins) de leurs romans, de publication récente (2005 ou 2006). Aucun d'eux porte sur Voltaire, c'est vrai. Mais un rapide coup d'œil à la production littéraire des dernières années en France, notamment pour les titres en librairie, propose une petite liste d'ouvrages de création, soit originaux, soit traduits, où Voltaire est soit le protagoniste, soit personnage central (et présent dans le titre). On peut citer les romans *Le voyage de Voltaire* de Kjell Espmark (Paris: Actes Sud, 2003; traduit du suédois), *Un été chez Voltaire* de Jacques-Pierre Amette (Paris: Albin Michel, 2007), *À la Voltaire* de Vassili Axionov (Paris: Actes Sud, 2007; traduit du russe) ou *Le rêve de Voltaire* de Jacques Chessex (Paris: Grasset et Fasquelle, 2007). Et les pièces *Frédéric et Voltaire* de Bernard Da Costa (Paris: Actes Sud, 1993), *Feu Voltaire* de Y. Laplace (Paris: Éditions théâtrales, 1993), *Voltaire 222* du Serbe Vidosav Stevanovic (Ferney-Voltaire: Compa'Act, 2003) et *Coucou Voltaire!* de Viviane Sontag (Paris: Art et Comédie, 2005).

Si cette actualité des Lumières et de leurs têtes visibles est notable dans le contexte culturel de la France, elle s'avère encore plus intéressante lorsqu'elle s'opère à l'étranger.

Pour revenir au titre de mon travail, il pourrait faire appel soit aux traductions récentes de Voltaire en Espagne, soit au discours critique à propos de sa personne ou de son œuvre. Et c'est vrai que, l'une et l'autre approche (plutôt les deux combinées) doivent se faire, notamment pour couvrir une période récente qui a été négligée par la critique<sup>1</sup>. Il y aurait une troisième interprétation du titre: l'utilisation du nom, de la personne, de l'œuvre de Voltaire par des écrivains espagnols pour leurs ouvrages de création. Et c'est justement ce que je me propose de faire ici. Cependant, deux remarques s'imposent au préalable: les titres de certains ouvrages comportant le nom de Voltaire sont de fausses références, et certains ouvrages repérés ne sont pas, au juste, l'œuvre d'auteurs espagnols, mais latino-américains, quoique effectivement publiés en Espagne.

---

1. En fait, l'étude la plus récente date de 1981 (voir Lafarga 1981).

Une rapide allusion aux fausses références s'impose, donc, et sous l'ordre alphabétique des auteurs, je citerai:

1) Alfredo Bryce Echenique, *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*. Titre d'un diptyque (Barcelona: Plaza & Janés) formé par deux romans: *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) et *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985). Le nom de Voltaire dans le titre fait simplement allusion à un type de fauteuil créé au XVIIIe siècle, dans lequel est assis le protagoniste des romans lorsqu'il est en train d'écrire son texte.

2) Daniel de Culla, *Como Voltaire*. Burgos: D. Gómez de Culla, 2002. Malheureusement, je n'ai pas pu localiser ce volume, ni en librairie ni dans aucune bibliothèque.

3) Josep Ferrater Mora, *Voltaire en Nueva York*. Madrid: Alianza, 1985. C'est le titre du premier récit d'un recueil. M. Restrepo, un obscur professeur d'espagnol dans un *college* de New Jersey, est invité par une université de New York pour faire une conférence sur "Voltaire et la naissance de la conscience historique".

4) Santiago Jaureguizar, *Cabaret Voltaire*. Vigo: Galaxia, 2005. C'est le nom d'un bar, à l'instar du célèbre bistrot de Zurich, de la petite ville de Ribadeo, en Galice. Il est la propriété d'un Allemand, espion supposé des nazis dans les années 1930, qui part ensuite à Berlin. L'histoire se poursuit à l'époque de la guerre froide et finit dans les temps actuels, dans une Europe en proie aux conflits d'identités.

5) Leoncio Rodríguez, *El arcediano que tenía la sonrisa de Voltaire*. Masnou: Editora de Temas Canarias, s. a. Ce petit volume c'est un recueil de plusieurs textes ou passages de José de Viera y Clavijo, avec une notice biographique. Le titre procède de la ressemblance entre Viera y Clavijo, archidiacre de Fuerteventura, écrivain et traducteur de Voltaire, et le Voltaire âgé, comme on peut le voir dans les nombreux portraits et caricatures faits par Jean Huber.

6) Miquel Àngel Vidal, *El conyac de Voltaire*. Pollença: El Gall editor, 2004 ("Fundació Teatre Principal de Palma", 2). Dans cette pièce, qui contient de nombreuses allusions à des écrivains tels que Shakespeare, Calderón, Flaubert (et sa *Madame Bovary*), Stendhal, De Quincey, Verdaguer, le protagoniste, qui est un écrivain –et on comprend alors toutes ces références littéraires– offre un apéritif à un collègue, et celui-ci demande à boire un cognac. L'hôte reste surpris, mais l'invité de lui rétorquer que le cognac peut se boire n'importe quand: c'est ce que faisait Voltaire. Et voilà un petit entretien qui s'entame sur le philosophe:

Jordi.- Em pensava que Voltaire era abstemi.

Arnau.- Què dius? Abstemi?

Jordi.- Estic convençut d'haver-ho llegit en algun lloc.

Arnau.- Impossibile. La literatura i l'alcohol foren les dues passions de la seva vida.

Jordi.- I els doblers.

Arnau.- Sempre va fer bons negocis, és cert; però ell era escriptor.

Jordi.- És fàcil ser escriptor amb la butxaca plena.

Arnau.- Ho dius amb ironia o amb recel? (p. 40)

Et plus tard, encore une référence à Voltaire:

Arnau.- Som tan ingenu que em pensava que ja hauries superat aquest tema.

Jordi.- Càndid.

Arnau.- Què?

Jordi.- Ingenu no, càndid. És un terme més volterrià.

Quant aux textes qui contiennent des présences non seulement plus développées, mais surtout beaucoup plus axées sur la vie ou l'œuvre de Voltaire, ils appartiennent à des écrivains espagnols et latino-américains. En voici les références bibliographiques (sous l'ordre chronologique):

- SAVATER, Fernando (1993). *El jardín de las dudas*. Barcelona : Planeta (finaliste du prix Planeta 1993).
- GARCÍA, Juan Hurtado (1997). *Variaciones Voltaire*. Málaga : Diputación de Málaga (prix de Théâtre Enrique Llovet 1995 de la Diputación de Málaga).
- PAIROLÍ, Miquel (1997). *El retrat de Voltaire*. Lleida : Pagès Editors (prix Joan Santamaria de Teatre 1994).
- SANTIS, Pablo de. *El calígrafo de Voltaire*. Barcelona : Destino, 2001; Buenos Aires : Seix Barral, 2002; trad. fr. par René Solís, Paris : A.-M. Métailié, 2004.
- NIEVES, Luis López (2007). *El corazón de Voltaire*. Barcelona : Belacqva (1e éd. Bogotá: Norma, 2005).
- DOMÍNGUEZ, Martí (2007). *El retorn de Voltaire*. Barcelona : Destino (prix Josep Pla 2007).

*El jardín de las dudas* de Fernando Savater est construit sur une fausse correspondance entre Voltaire et une dame française devenue par mariage comtesse espagnole et demeurant à Madrid: les lettres sont datées de juin à octobre 177... Voltaire répond aux questions et demandes de la dame sur sa vie et ses ouvrages, et c'est l'occasion pour F. Savater de placer des passages complets de l'œuvre voltairienne, qu'il connaît très bien d'ailleurs. Parallèlement, on assiste à la peinture de la situation sociale et culturelle de l'Espagne de l'époque, brossée par la comtesse. Le roman se complète par une courte liste bibliographie d'études sur Voltaire. Le titre du roman se fait l'écho d'une phrase de Cioran citée en exergue: "Les salons du XVIIIe siècle ont été des jardins du doute". L'ouvrage est dédié "A nuestros afrancesados, pasados y presentes: ¿los habrá futuros?". On peut lire sur ce roman l'analyse de Marta Giné (2001), où l'on établit les rapports entre des paragraphes du texte et les ouvrages de Voltaire.

La pièce *Variaciones Voltaire* de Juan Hurtado García, précédée d'une préface du poète et traducteur Francisco Fortuny ("La vigencia de la herejía volterriana"), se déroule en deux plans, correspondant à l'action et à l'imagination. Dans le premier se trouvent

Voltaire, son secrétaire Ives Saint-Laurent (au lieu de son vrai nom, Wagnières), Mme Denise (pour Mme Denis), le jardinier Eliotard et un couple de pigeons, qui ont peu de rôle. Dans le plan de l'imagination on trouve pour la plupart des personnages tirés de *Candide*: Cándido, Irene (ci-devant Cunégonde), Pangloss, "El predicador" (c'est-à-dire, Martin), "Aya de Irene" (la Vieille), le baron et la baronne de Thünder, leur fils, le grand inquisiteur de Lisbonne, et autres. La plus grande partie de la pièce est occupée par l'écriture du texte de *Candide*, que Voltaire dicte à son secrétaire et que celui lit de temps en temps pour que son maître en récupère le fil. Mais, dans un arrière-plan agissent les personnages de Voltaire, tout en intervenant dans l'action, dialoguant entre eux ou interpellant l'auteur. Le tout avec une grande vivacité dans le ton, les répliques et le vocabulaire, et avec une grande dose d'ironie... voltairienne. L'auteur a beau avertir qu'il a mis en italiques les passages tirés de *Candide*: on en pourrait identifier bien d'autres.

Encore une pièce, *El retrat de Voltaire* de Miquel Pairoli<sup>2</sup>, avec une préface de Josep Maria Carandell, est une composition extrêmement simple: deux personnages seulement, Voltaire et Suzanne de Livry, avec qui le jeune Arouet avait eu une histoire avant qu'elle ne devienne marquise de Gouvernet par mariage. Ils se retrouvent soixante ans après, dans l'hôtel parisien de la marquise, au moment où Voltaire rentre à Paris vers la fin de sa vie. Ils reprennent leurs souvenirs de jeunesse, leurs amours, les débuts de Voltaire dans le monde littéraire, la carrière frustrée d'actrice de Suzanne et, comme le rappelle l'auteur de la préface, en alternant les formules du traitement (tu/vous), pour faire appel à l'*Épître des Tu et des Vous*, que Voltaire avait écrit contre elle, lorsque, en rentrant à Paris après son séjour obligé en Angleterre, la jeune marquise refusa de le recevoir.

*El calígrafo de Voltaire* de Pablo de Santis<sup>3</sup> commence par ces mots: "Llegué a este puerto con poco equipaje; cuatro camisas, mis instrumentos de caligrafía y un corazón en un frasco de vidrio". C'est le début de l'histoire de Dalessius, ancien calligraphe de Voltaire: il remémore sa vie passée, son arrivée à Ferney, ses premiers travaux comme calligraphe et archiviste de Voltaire. Il est ensuite envoyé en mission à Toulouse pour transporter en cachette des documents relatifs à l'affaire Calas, et à Paris, où il doit faire discrètement une enquête sur les plans des fanatiques religieux pour détruire les Lumières. Le tout agrémenté d'une aventure amoureuse et de l'histoire d'un fabricant d'automates. De retour à Ferney, Dalessius est chargé de faire l'inventaire des biens de Voltaire après sa mort à Paris. Et il décide de garder pour lui le cœur: "Para que

---

2. Écrivain et journaliste en langue catalane, né en 1955. Il a publié plusieurs biographies, des romans (*El camp de l'ombra*, *El convit*, *El manuscrit de Virgili*), des essais sur des sujets littéraires (*La geografia íntima de Josep Pla* et *El príncep i el felí*, qui est une lecture de *Il Gattopardo* de Lampedusa).

3. Romancier argentin, né en 1963, auteur de plusieurs romans (*Filosofía y Letras*, *La traducción*, *El teatro de la memoria*, *Enigma en París*), ainsi que de récits pour les jeunes (*Las plantas carnívoras*, *Enciclopedia en la hoguera*).

no se notara su ausencia, dejé en su lugar el corazón embalsamado de una condesa veneciana del siglo XVI, regalo de un amigo de Voltaire”.

Ce cœur nous le retrouvons au centre du roman de Luis López Nieves<sup>4</sup> *El corazón de Voltaire*: c’est un roman épistolaire, qui, pour faire honneur à l’actualité et aux nouvelles technologies, est construit sur des courriels. L’intrigue s’articule sur une enquête longue et compliquée pour savoir si le cœur conservé à la Bibliothèque Nationale est de Voltaire ou non. A partir d’un premier soupçon, se déclenche tout un rosaire de mails où interviennent le président de la République, des ministres, de hauts dignitaires de l’Église, des présidents d’université, des professeurs et des chercheurs. Finalement on découvre que la viscère de la BN n’appartenait pas à Voltaire, mais à un double (bâtard d’un noble et ex-moine) dont il s’est servi dans les dernières années de sa vie et qui a été inhumé à sa place en 1778, tandis que le vrai Voltaire a fini tranquillement ses jours, une douzaine d’années plus tard, dans un couvent de bénédictins. Impossible de faire publique une telle découverte (“l’honneur de la patrie serait en danger”, d’après le président de la République): on se contente de remplacer le cœur.

La vrai mort du vrai Voltaire est présente dans le roman de Martí Domínguez<sup>5</sup> *El retorn de Voltaire*. Ce “retour de Voltaire” est le récit du voyage de Voltaire à Paris et des mois passés dans la capitale avant sa mort. Et bien sûr, on y trouve, à côté de l’immense joie qui lui a procuré le succès de sa dernière tragédie *Irène* et de son couronnement à la Comédie-Française, ou la rencontre de vieux amis (Mme du Deffand, D’Argental, D’Alembert, Diderot), toute la détresse des dernières semaines, la décadence physique, le dilemme de sa confession... Le roman se complète par une “Note de l’auteur” et une “Appendice bibliographique” commentée.

À la vue de tous ces témoignages, on devrait affirmer de la présence bien réelle de Voltaire en Espagne dans ce passage du XXe au XXIe siècle. Et l’on pourrait penser que Beaumarchais avait eu bien raison de placer ces mots dans la bouche de Figaro, dans les couplets du vaudeville de la fin du *Mariage*:

Par le sort de la naissance  
L’un est roi, l’autre est berger;  
Le hasard fit leur distance;  
L’esprit seul peut tout changer.  
De vingt rois que l’on encense  
Le trépas brise l’autel;  
Et Voltaire est immortel.

---

4. Écrivain portoricain, né en 1950. Après son premier grand succès *Seva* (roman historique) il a donné surtout des contes. Il est professeur de littérature comparée à Puerto Rico, et créateur et animateur d’une bibliothèque numérique spécialisé dans le conte (<[www.ciudadseva.com](http://www.ciudadseva.com)>).

5. Écrivain et journaliste en langue catalane, il enseigne à l’université de Valencia. En plus de la critique littéraire et scientifique, il a donné plusieurs romans à fonds historique, et en rapport avec le XVIIIe siècle: *Les confidències del comte de Buffon* et *El secret de Goethe*.

Voilà l'itinéraire récent de Voltaire en Espagne. Cet élément d'une enquête plus vaste, qui inclurait les traductions, les textes critiques et autres documents, est l'évidence, même à lui seul, d'un intérêt particulier porté à la figure du philosophe français, qu'on pourrait encadrer dans un phénomène d'une plus grande portée, celui de l'actualité des Lumières françaises... en Espagne.

## Références bibliographiques

GINÉ, Marta (2001). "La palabra de Voltaire en *El jardín de las dudas* de F. Savater". In : Francisco Lafarga, Antonio Domínguez (éds.). *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*. Barcelona : PPU, pp. 237-248

LAFARGA, Francisco (1981). "Primeras adiciones a la bibliografía de traducciones españolas de Voltaire". In : *Anuario de Filología*, n° 7, pp. 435-443.

## DEUX TRANSPOSITIONS DE MARIVAUX AU CINÉMA : Notes sur *La Fausse Suivante* (Jacquot, 2000) et *Triumph of Love* (Peplow, 2001)

María Teresa Ramos Gómez  
Universidad de Valladolid

Si la représentation est ce « quelque chose qui se met à la place de quelque chose d'autre », comme le dit Umberto Eco (1975 : 34), c'est dans ces termes que le théâtre est simulacre, puisque l'acteur, d'emblée, fait semblant d'être un autre. Mais lorsqu'un personnage d'une pièce de théâtre joue à être un autre, alors la représentation se trouve doublée, mise en abyme. Et c'est bien ce qui caractérise le théâtre de Marivaux, ses pièces nous montrant les feintes de personnages qui sont acteurs aussi bien que spectateurs. Amalgame du regard, de l'artifice et de l'illusion, sa dramaturgie multiplie le plaisir de la représentation : plaisir du jeu, plaisir du personnage à se mentir à lui-même et aux autres, plaisir du spectateur d'en savoir plus que chacun des personnages, plaisir de l'auteur à nous montrer nos travers et nos faiblesses, à nous conduire à travers ses fables vers la lucidité.

Parmi les pièces de Marivaux qui ont été récemment portées au cinéma, retenons *La Fausse Suivante* (réalisée par Benoît Jacquot en 2000) et *Le Triomphe de l'amour* (par Clare Peplow en 2001). Il s'agit de deux comédies qui se signalent particulièrement par la fabulation et le dédoublement, et que l'on peut rapprocher : au centre de chacune on trouve un personnage étonnant, une jeune fille qui prend en main son destin, qui sort de son terrain pour affronter l'Autre, et faire triompher la justice. Et pour cela, il lui est absolument nécessaire de cacher son identité, son sexe, son nom, son rang. Elle avance masquée dans un espace hostile, dans lequel il lui est nécessaire d'identifier obstacles et pièges, pour les esquiver ou les tourner à son avantage. Ainsi, dans *La Fausse suivante*, une demoiselle de Paris – dont nous ignorerons toujours le nom – part déguisée en chevalier découvrir qui et comment est Lélío, l'homme à qui son beau-frère veut la marier : elle réussit à se lier d'amitié avec lui, à gagner la confiance de celui qui la croit un homme et veut faire de son nouvel ami le complice de ses manigances. La démarche du faux chevalier démasque un vrai fourbe, qui l'invite à susciter l'amour d'une comtesse à qui il avait donné parole de mariage, pour toucher l'indemnité convenue en cas de rétractation, et par la suite épouser pour sa fortune la demoiselle de Paris, qu'il méprise sans la connaître, comme il méprise toutes les femmes. La jeune fille, lorsqu'elle est connue pour telle, prolonge son déguisement sans fléchir, se faisant alors passer pour sa propre suivante, chargée d'espionner Lélío, mais disposée à le

seconder par intérêt en feignant toujours d'être chevalier vis-à-vis de la comtesse. Elle réussira à sauver la comtesse et du mariage et du remboursement du dédit, et donnera une belle leçon au fourbe en humiliant son orgueil. Évitant par son audace son sort de victime, la demoiselle devient ainsi l'agent de la justice.

La fable du *Triomphe de l'amour* a déjà comme point de départ la volonté de faire justice. Une princesse, qui se sait l'héritière d'un trône usurpé jadis par son oncle pour une sombre histoire de vengeance, découvre l'existence du prince légitime. Au lieu de chercher le moyen de le faire mourir et de massacrer ses partisans qui complotent contre elle, la princesse décide de suivre le chemin opposé, celui de la concorde : en épousant ce prince, elle lui rendrait son trône, les deux dynasties seraient réunies, et la guerre civile serait évitée. Elle choisit donc d'accorder au lieu de diviser, la réconciliation sociale au lieu de l'emploi de la force ; elle rejette la politique de l'exclusion, elle se refuse au machiavélisme qui l'inciterait à détruire l'adversaire, à en faire un ennemi, pour le considérer comme un partenaire.

La pièce, qui aurait pu être une comédie héroïque tel *Le Prince travesti*<sup>1</sup>, développe sa dynamique sur le plan sentimental, qui devient de ce fait métaphore de la dimension éthique et politique : l'Amour comme force de réunion, comme énergie qui dépasse les déchirements du passé pour donner naissance à un ordre nouveau.<sup>2</sup> Le rival – le prince Agis – devient l'être aimé, car en le voyant, la princesse Léonide tombe amoureuse de lui. Or le prince a été élevé dans des sentiments contre nature : le mépris de l'amour et des femmes en général, et en particulier la haine contre la princesse, qu'il considère comme la coupable de tous ses maux. Il habite un domaine fermé à tous avec ses tuteurs, un frère et une sœur philosophes – les instigateurs de la rébellion contre la princesse. Celle-ci devra donc vaincre une triple barrière : celle de la demeure fermée au monde – l'asocial ; celle des tuteurs – la soif de revanche ; celle enfin du refus d'affectivité qu'ils ont enraciné dans l'esprit du prince.

Malgré toutes ces circonstances adverses, la princesse réussit à pénétrer dans le domaine qui refuse tout visiteur, habillée en homme ; elle réussit à y rester en éveillant l'amour dans le cœur des deux tuteurs du prince – en séduisant la sœur qui la croit un homme, et le frère, qui la sait une femme – et gagne, en homme, l'amitié du prince, pour ensuite lui avouer son sexe et susciter sa compassion en se faisant passer pour victime de la princesse. Le prince découvre ainsi une âme sœur : désormais acceptée en tant que femme, Léonide fait naître l'amour dans le cœur d'Agis, pour finalement lui

---

1. Cf. PAVIS, Patrice (1986).

2. « L'amour, dans le théâtre de Marivaux [...] met en jeu toute la philosophie implicite de Marivaux, sa morale et sa métaphysique, son rapport au monde, aux hommes, au roi, à Dieu. » GOLDZINK (2000 : 187). Cf. en particulier le chapitre « Esquisse d'une poétique marivaudienne » (Ibid. : 241-260).



révéler son identité et partir avec son prince faire régner l'amour et la justice.<sup>3</sup>

Une même volonté féminine – qui se décline en volonté de quête dans *La Fausse suivante*, et en volonté de conquête dans *Le Triomphe de l'amour* – s'impose dans les deux pièces, selon une stratégie du mensonge comme détour obligé. Sans doute le fait que ces deux comédies soient axées sur un personnage féminin aussi décidé et entreprenant est l'une des raisons qui expliquent la décision de régisseurs d'en faire un film – construit, bien évidemment, autour de l'actrice principale. En effet, c'est après avoir vu au Almeida Theatre à Londres la version de Martin Crimp du *Triomphe de l'amour* que Clare Peploe, fascinée par la stratégie de la princesse jouant des émotions de ses interlocuteurs, voulut tourner son film : « on dirait que c'est l'histoire d'une actrice », a-t-elle dit<sup>4</sup>. Quant à Benoît Jacquot, il manifeste un intérêt tout particulier pour les adaptations littéraires et les portraits de femmes : « J'aime faire d'une actrice le noyau d'un film »<sup>5</sup> – dit-il – « ce qui m'intéresse, c'est de raconter des histoires qui mettent en jeu des moments dans l'existence des femmes »<sup>6</sup>. Jacquot, dont la ligne directrice semble être de saisir comment joue un acteur, a décidé de faire un film de l'histoire d'identités usurpées qu'est *La Fausse suivante* à partir de son désir de rencontre entre Isabelle Huppert et Sandrine Kiberlain, qui incarnent respectivement la Comtesse et la Demoiselle – alias le Chevalier.

Dans les deux comédies, jouer un double rôle d'homme et de femme est un indéniable défi pour l'actrice principale. D'autant plus que dans l'une et l'autre pièces Marivaux construit une mise en scène particulièrement gringante de la séduction à froid de par les travestissements : le faux chevalier séduisant la comtesse, et la princesse Léonide (alias Phocion et Aspasia) séduisant les philosophes frère et soeur. Et même si la volonté de faire justice doit excuser le moyen utilisé, le fait est que demoiselle et princesse semblent prendre goût au jeu de singer l'amant plein de feu, l'amante pleine de fougue. Ce goût du subterfuge est bien celui du théâtre, comme le signale la demoiselle : « continuons pour me divertir » (I, 8) ; « je prends trop de plaisir à mon projet pour l'abandonner » (II, 8). C'est l'ivresse du masque, le plaisir de l'acteur qui soutient les deux héroïnes dans leurs fausses identités. Et c'est toujours ce plaisir de la représentation qui permet aux cinéastes de tourner des films motivés par le jeu de faux

---

3. La conquête amoureuse du prince par la princesse correspond à la conquête de la liberté par le prince, car il s'agit bien de l'itinéraire de son émancipation – de l'espace clos où il est confiné, métaphore de sa dépendance du philosophe ; du poids de son passé tragique, de la rancune, de la misogynie inculquée... Son éveil à l'amour est en fait le triomphe de cette politique de concorde que se proposait la princesse : leur règne sera tourné vers le futur, et non plus empoisonné par la mémoire historique d'un passé ensanglanté.

4. Propos recueillis dans <http://www.lucreziamarinelli.org/htm/trionfofilm.htm>

5. Cahiers du cinéma n°544, mars 2000, p. 37.

6. <http://www.ecran noir.fr/entrevues/entrevue.php?e=54>

semblants, en tissant texte et présence des acteurs, espace et voix, distance et lumière.

Or, que se passe-t-il derrière la caméra ? Comment une histoire est-elle transformée pour passer sans encombre de la forme écrite au récit filmé, de la pièce de théâtre au cinéma ? Quels sont les dispositifs retenus par le cinéaste par rapport à un objet conçu pour une autre forme? Voici l'éternelle question de la transposition.

La caméra impose un regard, des yeux choisissent pour nous. Benoît Jacquot cherche à ce « que la caméra trouve une place absolument nécessaire, et d'une telle nécessité qu'on ne la voie pas, qu'on ne la sente pas ». <sup>7</sup> Son film *La Fausse Suivante* nous fait voir des acteurs souvent de très près, comme on ne les verrait jamais dans un théâtre ; selon divers angles de prises de vue fréquemment très accusés, et dans des compositions de plans que permet seul le cinéma. Il supprime ainsi la distance scène/spectateurs que la représentation canonique impose au théâtre pour saisir des visages au plus près, dans les frémissements des émotions étranglées (regard trouble et fuyant, expression esquissée, retenue), cherchant à nous faire sentir les acteurs, imposant leur présence pour donner aux personnages de fiction un poids de chair.



Tout au contraire, dans *Le Triomphe de l'amour* la caméra de Clare Peploe se fait toujours sentir, et selon des styles très variés : tantôt la caméra semble errer librement – avec une mobilité qui fait penser à l'imitation du style Dogma utilisant une caméra portée à l'épaule ou même tenue à la main –, tantôt la caméra reste fixe et ce sont les personnages qui se déplacent dans le cadre, y entrent ou le quittent. Le cadre est censé être la représentation d'un regard, celui du narrateur ou celui d'un personnage ; l'emplacement de la caméra et la vue elle-même devraient donc correspondre à ce point de vue narratif. Or souvent il n'en est rien : on dirait que la régiste choisit le caprice, et non la pertinence. C'est le cas par exemple d'un plan en plongée qui écrase

---

7. Propos recueillis par Bernard Payen, le 11 décembre 2006, à Paris.  
<http://www.cinematheque.fr/fr/espacinephile/evenements/benoit-jacquot/entretien.html>

la princesse et sa suivante contre un mur démesuré recouvert de vigne-vierge; l'image est sans doute d'une grande beauté, mais en les affaiblissant, elle produit un effet de contre-sens sur la situation des personnages qui mènent l'action.



Les choix de la réalisatrice sont souvent déconcertants : elle passe brusquement d'un plan à un autre, elle entrecoupe des plans de la même scène pour les monter sans nécessité. Ses changements d'angle de prise de vue ou ses mouvements d'appareil semblent souvent gratuits<sup>8</sup>, et cette impression se voit renforcée par un montage qui joue en abondance des faux raccords et des sauts visuels (*jump cut*)<sup>9</sup> pour aboutir bien souvent à des séquences *syncopées*.

Le résultat est un produit hybride et apprêté, qui semble chercher anxieusement les effets dès le début du film : la séquence d'introduction, rajoutée au texte de Marivaux, nous montre un carrosse superbe roulant à travers un bois et nous y fait entrer ; à l'intérieur, une petite caméra tenue à la main et agitée par les cahots de la voiture nous permet de voir deux jeunes filles qui se déshabillent en riant. (S'agira-t-il d'un film leste, érotique ?) Une des jeunes filles bande la poitrine de sa compagne. La caméra est à nouveau à l'extérieur du carrosse qui s'arrête : nous en voyons descendre les jeunes filles habillées en hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle, une personne de condition et son valet. (Il doit s'agir d'un film d'aventures, se dit le spectateur.) Le carrosse s'éloigne –avec les crédits du film sur sa portière. Introduisant dans leur culotte un mouchoir enroulé, les jeunes filles complètent leur déguisement masculin. La scène d'exposition marivaudienne est

---

8. « Opera agitata senza ragione », juge Stefano Selleri, critique italien de la 58<sup>e</sup> Mostra di Venezia ([www.spietati.it/in-primo-piano/venezia-58/venezia58\\_concorso.htm](http://www.spietati.it/in-primo-piano/venezia-58/venezia58_concorso.htm)) ; un autre se plaint des « giri vorticosi della macchina da presa » (Luca Baroncini, [http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2001-2002/rece-2001-2002-t/trionfo\\_dell\\_amore.htm](http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2001-2002/rece-2001-2002-t/trionfo_dell_amore.htm)) ; de l'autre côté de l'Atlantique on leur fait écho : « the camerawork was certainly not staid; rather, the camera was jostling all over the place » (Daniel Baig, [http://www.countingdown.com/features?feature\\_id=736681](http://www.countingdown.com/features?feature_id=736681)); « Peplow employs an odd directorial style that incorporates jump cuts, swerving changes of perspective and jagged editing. » (Jon Fortgang, <http://www.channel4.com/film/reviews/film.jsp?id=137308>).

9. A l'intérieur même d'un plan, on supprime quelques images, un fragment, pour garder seulement le début et la fin. Ainsi, par exemple, un personnage après cette coupe se retrouve propulsé à un autre endroit du cadre.

alors transposée en séquence flash-back : se promenant dans le bois, la princesse (Mira Sorvino) voit le prince (Jay Rodan) qui finit sa baignade ; il sort du lac nu comme un bel Adonis<sup>10</sup>, et le coup de foudre nous est montré par l'agitation de la princesse, qui comme aimantée s'avance vers lui. Mais son chemin est immédiatement barré par le philosophe Hermocrate (Ben Kingsley), qui ne l'identifie pas comme la souveraine son ennemie. Fin du flash-back. Nouvelle séquence : nous voyons les faux jeunes hommes grim pant le mur qui ferme le domaine d'Hermocrate, et c'est en essayant gauchement de le redescendre pour y pénétrer qu'ils sont découverts par Arlequin. Peploe lance l'action en montrant par sa façon de filmer (très gros plans : mains, épaules à appartenance indéterminée) la complicité des jeunes filles qui rient en se déshabillant, tout comme elle cherche à éveiller l'intérêt du spectateur : pourquoi ces jeunes filles se travestissent-elles ? La cinéaste tâche de susciter l'impression de réalisme par son filmage nerveux (caméra instable, images floues ou mal cadrées, montage haché, contre-jour, sur- et sous-exposition), de même qu'à faire accepter par des détails véristes qu'on puisse prendre princesse et suivante pour des jeunes hommes. En fait, elle cherche à présenter sous le biais de l'illusion mimétique une intrigue obéissant à l'illusion comique, donc invraisemblable si l'on n'accepte pas la théâtralité d'époque.<sup>11</sup>



Le cinéma est un art visuel, donc un art de l'espace. Marivaux situait les deux pièces dans le jardin d'un domaine. Le lieu théâtral unique – espace naturel qui dans *Le Triomphe de l'Amour* marque nettement la victoire de la nature (la surprise du

10. « J'ai vu Agis [...] lisant dans un endroit du bois assez épais », dit le texte de Marivaux (I, 1). Peploe pimente son adaptation.

11. « Travaillant pour une troupe et une tradition peu portées vers le réalisme, ou tout simplement la vraisemblance inscrite au cœur du classicisme français, Marivaux affiche sans gêne aucune, à vrai dire avec jubilation, l'artifice du théâtre comique » écrit GOLDZINK (2000 : 251) ; et TROTT (2000 :213) : « l'outré du déguisement prolongé de Silvia [...] constituait une forme de théâtralité liée au jeu stylisé des Comédiens Italiens [...] ; spectacle qui faisait converger différents effets qu'on taxerait plus tard d'invraisemblables. » On pourrait dire que People, écrivant le scénario de son film, se « débat entre deux conceptions opposées de la création dramatique: l'une qui conçoit le théâtre comme une récréation personnelle du réel, obéissant à des lois de dramatisation qui lui sont propres, l'illusion comique; l'autre qui veut faire du théâtre [...] un équivalent du réel, l'illusion mimétique.» (FORESTIER, 1996 : 188)

sentiment) sur la culture (la raison philosophique aux certitudes stériles, l'orgueil et la haine) – se multiplie dans l'adaptation filmée de Clare Peploe. La réalisatrice néglige la signification de l'espace marivaudien en faisant jouer ses comédiens à l'extérieur (le bois, le parc) et à l'intérieur d'une magnifique villa toscane et de ses dépendances ; l'effet esthétique a la priorité sur le sens. Par contre Benoît Jacquot a choisi de filmer *La Fausse Suivante* dans un théâtre à l'italienne, sans spectateurs, où la totalité de l'espace – scène, orchestre, balcon, cintres – est à la disposition des acteurs et de la caméra. L'espace révèle donc que son film est axé sur le rapport entre la scène et les coulisses, sur les correspondances entre la représentation et la réalité.

Pour faire entrer le jeu des comédiens dans le rythme du film, Jacquot confronte ses acteurs avec la représentation. Il commence par montrer les acteurs dans l'intimité de leurs loges, pendant que nous entendons Sandrine Kiberlain répéter la phrase qui nous met d'emblée au cœur du stratagème de son travestissement : « Vous m'impatientez avec votre *Demoiselle*, ne sauriez-vous m'appeler *Monsieur* ? » (1, 2). L'acteur costumé descend sur la scène avec sa lanterne, et le voilà transmuté dans le personnage : l'action commence.

« Je n'aime pas du tout les effets, les signes extérieurs. J'aime bien que les choses soient perçues sans s'imposer », dit Benoît Jacquot<sup>12</sup>, et ceci semble être la différence essentielle avec Claire Peploe. Si la régiste reconstitue l'époque en décors naturels, incorporant au texte de Marivaux un espace multiple de grande beauté, des objets somptueux, des vêtements superbes, les fraîches couleurs de la lumière toscane, le langage musical, le dynamisme des acteurs, le tout avec grande générosité, Benoît Jacquot, au contraire, a choisi la voie étroite : aucun naturalisme, effets réduits au minimum ; acteurs en costume d'époque renfermés dans un théâtre obscur, mouvements sages, nulle musique, scène fermée par un rideau noir, décor inexistant, absence d'objets non exigés par le texte – sauf une lanterne qui produit des jeux de lumière à la façon de Latour. Cette mise en scène, d'une sobriété singulière, souligne puissamment l'artifice de la représentation, mise en abyme dans une pièce où tous les personnages mènent leurs intrigues à l'affût de l'autre qu'ils désirent tromper.

La vie est un théâtre obscur où nous nous donnons tous la comédie, nous dit le film de Jacquot. À l'espace en huis-clos correspond bien la caméra, qui enferme les personnages entre gros plans et échappées plus larges. Si le cinéaste intellectualise ainsi l'espace, il en fait de même avec les autres éléments : les personnages, cachant leur vérité, cherchent à faire le jour sur celle des autres, comme le souligne la métaphore de la lanterne dans son mouvement de lumière incertaine ; le dialogue à mi-voix, presque chuchoté, renforce le poids du secret dans l'histoire ; le regard fragmentaire et subjectif nous est rendu par la succession de gros plans saisissant les visages d'êtres vivant sous

---

12. Propos recueillis par Audrey Jeamart, [http://www.critikat.com/article.php3?id\\_article=1064](http://www.critikat.com/article.php3?id_article=1064)

le regard d'autrui, par le montage en va-et-vient entre un acteur et l'autre, qui alterne avec des plans rapprochés pour les montrer tous deux ; l'action toute psychologique se concentre dans le jeu des visages, dans l'appréhension attentive du regard, et rien ne nous en détourne, ni décor, ni objets, ni musique, ni mouvements de caméra, ni effets de montage. L'économie des moyens, l'austérité décapante du film va directement au coeur de la pièce : les rapports entre les personnages, le désir de chacun –qui passe, pour se réaliser, par tromper l'autre. Hommes, femmes, maîtres et valets –vrais ou faux – s'affrontent dans une partie de cartes que gagnera le meilleur tricheur.



Les choix de Benoît Jacquot, dans leur sobriété, sont un puissant moyen de concentration sur les échanges entre les personnages, sur le langage comme moteur de l'action-réaction entre eux. Il s'agit sans doute d'un exercice formel intéressant, applaudi par quelques « happy few »<sup>13</sup>, d'une expérience cinématographique vouée à la pureté. Mais son film suppose néanmoins un indéniable défi pour le spectateur, bientôt lassé d'une mise en scène aussi sèche, d'une réalisation qui, passées les premières minutes, ne le surprend plus.

Les admirateurs de Marivaux seront en outre surpris du ton désabusé du film malgré « l'humeur gaie » (III, 6) dont pétillait le texte, effacée par la froide diction des acteurs, par leur jeu glacial. L'atmosphère enjouée que tant de scènes communiquent a bel et bien disparu, de même que la mobilité des émotions des personnages, incarnés par des acteurs quasi impassibles. La plupart des ressorts comiques ont été gommés, au point que les niaiseries d'Arlequin détonnent dans le film, créant des ruptures de ton. Par sa mise en scène, Jacquot a tourné le dos à la comicité marivaudienne, en exacerbant le côté sombre de la pièce – la cupidité, la destruction du coeur et de la morale en faveur

---

13. Ainsi par exemple certains critiques qualifient le film d'« opus nécessaire » ou de « merveille de finesse jubilatoire ». Lire en particulier l'article de Jean-Michel Frodon pour Le Monde du 08.03.00.

de l'intérêt personnel. Il est vrai que faire de Marivaux un auteur cruel est devenu un cliché qui apparemment fait moderne, contrairement à la vision traditionnelle de la légèreté du marivaudage exquis ; or tout excès de lecture défigure le texte. Dans la pièce de Marivaux, point de plaisir du mal qui caractérise la figuration de la méchanceté : Trivelin cherche à gagner des deux côtés, à manger à tous les râteliers, mais n'est-ce pas de la tradition que provient la figure du valet cynique et intéressé<sup>14</sup> ? Lélio cherche à faire d'un mariage une bonne affaire, délaissant la Comtesse sans bourse délier malgré le dédit signé : pas question, chez lui, d'amour ni d'honneur, mais s'agit-il d'un vrai méchant ? Quel spectateur de l'époque serait choqué de considérer les partis possibles à l'aune de la dot ? Ce que l'auteur fait, c'est renverser la perspective usuelle, pour faire voir aux spectateurs le décalage entre ce que le mariage à la mode chez les gens de bonne compagnie suppose pour les hommes et l'attente féminine – qu'il s'agisse d'une promise inconnue (la Demoiselle) ou d'une promise courtisée dans les règles de la galanterie (la Comtesse). Si Lélio est perçu comme un fourbe, c'est bien parce que Marivaux impose le point de vue féminin.

En effet, Lélio propose au faux chevalier de le débarrasser de la Comtesse pour pouvoir épouser la Demoiselle de meilleure dot sans avoir à payer le dédit, et son confident, jouant le novice plein d'admiration, le fait jaser sur les femmes, l'amour, le mariage :

En fait d'amour, j'en fais assez ce que je veux. J'aimais la Comtesse, parce qu'elle est aimable ; je devais l'épouser, parce qu'elle est riche, et que je n'avais rien de mieux à faire ; mais dernièrement, pendant que j'étais à ma terre, on m'a proposé en mariage une Demoiselle de Paris que je ne connais point, et qui me donne douze mille livres de rente ; la Comtesse n'en a que six. J'ai donc calculé que six valaient moins que douze. Oh ! l'amour que j'avais pour elle pouvait-il honnêtement tenir bon contre un calcul si raisonnable ?

[...]

Est-il besoin d'aimer sa femme ? Si tu ne l'aimes pas, tant pis pour elle, ce sont ses affaires, et non pas les tiennes. [...] quant on vit mal avec elle, cela vous dispense de la voir, c'est autant de gagné. [...] crois-tu, par exemple, que j'aimerai la Demoiselle de Paris, moi ? Une quinzaine de jours tout au plus, après quoi, je crois que j'en serai bien las. [Et si elle venait à s'en dépiter] j'ai une terre écartée qui est le plus beau désert du monde, où Madame irait calmer son désir de vengeance. (I,7)

C'est contre les rapports humains faussés que Marivaux construit sa pièce, que l'on pourrait résumer ainsi : une femme, qui risquait de devenir une mal mariée, en sauve une autre, peu lucide, de l'être. S'agit-il donc d'une pièce cruelle ? Marivaux punit le cynisme méprisant de Lélio comme il punit la légèreté de la Comtesse – deux êtres qui ne cherchaient que leur propre satisfaction –, et donne le droit à l'action à la femme qui cherche dans le mariage la reconnaissance dans la réciprocité, le lien, l'échange<sup>14</sup>. Le

---

14. En fait, la Demoiselle est le seul personnage qui parle de donner, tous les autres ne pensant qu'à prendre : « J'ai du bien ; il s'agit de le donner avec ma main et mon cœur ; ce sont de grands présents », dit-elle (I,3).

théâtre de Marivaux triomphe de la méfiance, du ressentiment, de l'associal, du refus proclamé de l'amour (nous l'avons déjà constaté en parlant du *Triomphe de l'amour*, qui montre si nettement l'enjeu philosophique de l'amour chez Marivaux), tout comme il triomphe des illusions mensongères, qu'il s'agisse de l'arrogance de la raison dénaturée (Hermocrate) ou des amours à l'eau de rose (Léontine, la Comtesse). Nul doute que la blessure de vanité de Léliou Hermocrate, de l'amour-propre des deux femmes qui se croyaient aimées ne soient sources de souffrance, mais leur épreuve est le prix à payer pour échapper à l'aveuglement.<sup>15</sup>

Benoît Jacquot tire pourtant la pièce vers le sinistre, pour transformer Marivaux en un dévoileur de vérités cruelles et de personnalités sans scrupules, décrivant la nature humaine avec tout son égoïsme, sa cupidité, son aptitude au mensonge et à la trahison. Une amère solitude serait le destin de tous ses personnages, maltraités par une Demoiselle vengeresse. Or Marivaux tenait à plaire et instruire ; rien de plus contraire à sa perspective que l'atrabilaire.<sup>16</sup> Jacquot semble oublier que le moteur de la trame d'intrigues imbriquées est le plaisir que prend la Demoiselle à arroser l'arroseur, à faire tomber tous les masques – celui de Léliou, bien sûr, tout comme celui de la volage Comtesse, qui rêve d'un amour d'adoration à la mesure de son amour propre. Ce n'est donc point la rancune qui guide la démarche de la Demoiselle, mais l'esprit de justice (d'ailleurs présent dès le sous-titre de la pièce, *le Fourbe puni*), et la générosité vis-à-vis de la Comtesse, si profondément immergée dans son scénario d'illusions qu'elle semble incarner le refus de savoir. La Demoiselle ne cherche donc pas à perdre les autres, mais bien au contraire, à leur donner avec sa leçon la possibilité de rectification, tout comme le fait la princesse du *Triomphe de l'amour* : « Je vous laisse votre cœur entre les mains de votre raison. » (III, 11)

Dans sa version du *Triomphe*, Clare Peploe a choisi un ton contraire à celui qu'impose Benoît Jacquot : elle donne à son film, baigné de lumière et de musique, une allure d'histoire d'amour et d'aventures, et appuie sur les effets farcesques et sur le jeu très poussé des acteurs – course de Dimas essoufflé et s'épongeant ; la princesse rampant sur la table de travail d'Hermocrate ; pose d'Hermocrate contre les fesses d'une statue, portrait de la princesse avec, en pendant, *l'Odalisque blonde* de Boucher, dont la vue fait sursauter le philosophe; Léontine palpitante sur son lit s'offrant à Phocion qui semble

---

15. « Il y a [...] dans tout le théâtre de Marivaux, pour le spectateur, d'abord et avant tout une joie de la connaissance, de la maîtrise, le plaisir de quitter la chimère pour le monde vrai. Quitte à y perdre quelques illusions puériles, qui n'empêcheront jamais d'aimer et de croire à l'amour ». GOLDZINK (2000 : 183).

16. Dans *Le Voyage au monde vrai* il expose nettement sa pensée : « Je vais instruire votre esprit sans affliger votre cœur ; je vais vous donner des lumières, et non pas des chagrins ; vous allez devenir philosophe, et non pas misanthrope. Et le philosophe ne hait ni ne fuit les hommes, quoiqu'il les connaisse ; il n'a pas cette puérité-là ; car sans compter qu'ils lui servent de spectacle, en qualité d'homme il est lui-même uni à eux par une infinité de petits liens dont il sent l'utilité et la douceur ». *Journaux et Œuvres diverses*, p.391.



vouloir l'étrangler avec son châle, Léontine et Hermocrate habillés à outrance pour leur mariage respectif, etc. Et surtout, la réalisatrice affaiblit l'enjeu éthique en s'apitoyant sur les perdants de l'histoire<sup>17</sup> : dans son film, la princesse demande humblement pardon aux philosophes, auxquels Clare Peploe offre encore une compensation dans la conclusion ajoutée – le succès dans la recherche scientifique avec la découverte de l'électricité. Les cris de joie de Léontine devant l'étincelle enfin produite se fondent avec l'image du baiser de l'amour entre prince et princesse, suggérant un orgasme général. Peploe trouve la fin de la pièce trop dure et impose le *happy end* à son film, car, comme le dit sa philosophe, « tout est négatif et positif à la fois » : corrigeant par son relativisme la sévérité de Marivaux, la réalisatrice fait de la pièce une histoire à l'eau de rose, où la raison impassible qui dénature l'homme, le désir de revanche, la haine envers une princesse inconnue mais condamnée d'avance sont des titres qui apparemment méritent un prix de consolation, au lieu d'une reconversion personnelle.

Son choix d'enjoliver la pièce correspond en fait au type de film qu'elle réalise. Elle veut donner une cure de beauté au théâtre, en utilisant les possibilités du cinéma, ouvrant la scène à un domaine de rêve que les acteurs parcourent infatigablement, voulant surprendre les spectateurs par tous les moyens : au langage musical qui s'inspire de Mozart ou Rameau se mêlent soudain les accords du guitariste de Pink Floyd ; des plans d'un théâtre en plein air interrompent la séquence d'action ; l'espace



se multiplie gratuitement, les mouvements de la caméra suivent des styles variés ; l'image joue du flou et du net ; les comédiens composent des tableaux vivants<sup>18</sup> ; leur débit de paroles, le volume de leur voix changent énormément, etc. Peploe veut compenser de la sorte le poids du texte, accompagner l'action toute psychologique d'un dynamisme

---

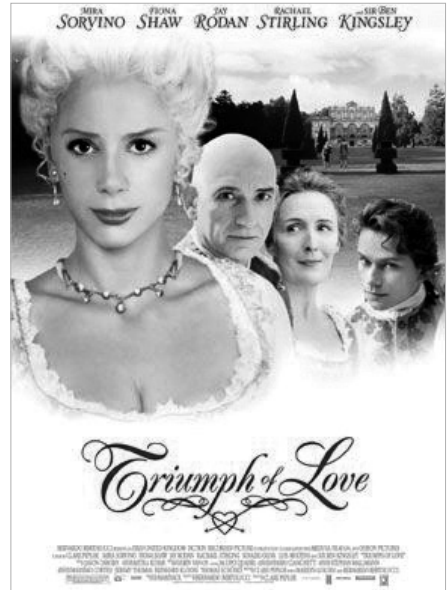
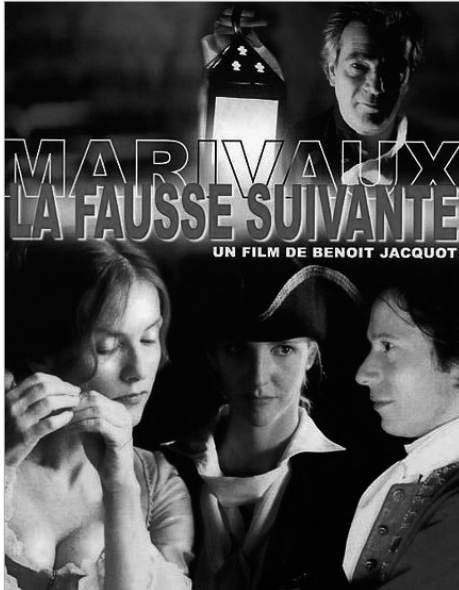
17. « Inoltre volevo ampliare la parte finale che nella commedia è piuttosto concisa ; nel film allorchè il filosofo e la sorella si sono resi conto che sono stati ingannati, non ne restano distrutti, ma quasi illuminati dalla loro esperienza. Meno crudele per i vecchietti! », dit Clare Peploe. Propos recueillis dans : <http://www.lucreziamarinelli.org/htm/trionfofilm.htm>

18. On retrouve de la sorte, par exemple, *L'Éscarpolette* de Fragonard et *La Belle Strasbourgeoise* de Largillière.

physique, accélérer le rythme par la cadence à laquelle défilent les plans, la versatilité des emplacements, la rapidité des déplacements des comédiens, par l'agitation de la caméra, par le changement continu. Elle cherche à amuser le spectateur, à renforcer l'impression d'action par la multiplication papillonnante d'effets, faisant fi de toute sobriété. Mais sa perspective n'est point celle qui va de la forme au sens. Le résultat est un produit hybride –certainement agréable à regarder–, où l'image sert à illustrer le plan verbal, le texte. Comme l'indiquent aussi la présence soudaine de spectateurs et le divertissement final chanté par les comédiens en vêtements actuels, son film est du théâtre filmé, tourné en décors naturels.

Les apparences sont souvent trompeuses : on pourrait penser que la démarche de Clare Peploe est plus cinématographique que celle de Benoît Jacquot dans sa *Fausse Suivante* ; or c'est tout le contraire. Paradoxalement, Jacquot tire un film de ses comédiens en costume jouant dans un théâtre, un film et non une pièce filmée. Son souffle est bien cinématographique, même si le résultat n'est pas brillant. Un sentiment de dérégulation naît de l'utilisation du cadre, de l'usage de la lumière, d'une manière particulière de mettre en scène l'intrusion d'un monde de fausseté dans les rapports humains. Marivaux est son prétexte pour signer le portrait d'une société en état de décomposition.

D'une adaptation du *Triomphe de l'amour* à une transformation de *La Fausse Suivante*, du cinéma comme double et complément du théâtre au cinéma comme langage spécifique, la perspective est bien différente. Peploe, forte de tout un apanage technique, visuel et sonore, produit une belle scénographie théâtrale, pour que le grand écran prenne le relais du théâtre. Jacquot, qui s'intéresse énormément aux rapports du cinéma et autres formes d'expression et de représentation (roman, théâtre, opéra...), part toujours de l'entendement particulier du monde qui est le sien pour construire ses films. En fait, tous deux ont reposé l'éternel problème du passage du théâtre au cinéma – de l'adaptation de la pièce à la re-création – qui n'est autre que le jeu de la re-présentation, le double de la mise en abyme.



## Références bibliographiques

Eco, Umberto (1975). « Paramètres de la sémiologie théâtrale ». In : *Sémiologie de la représentation*. André Helbo (ed.). Bruxelles : Complexe. pp.33-41.

FORESTIER, Georges (1996). *Essai de génétique théâtrale*. Paris : Klincksieck.

GOLDZINK, Jean (2000). *Comique et comédie au Siècle des Lumières*. Paris : L'Harmattan.

GOLDZINK, Jean (1995). *De chair et d'ombre. Essais sur Molière, Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif de La Bretonne et Goldoni*. Orléans : Paradigme.

MARIVAUX, *Journaux et Œuvres diverses*. Édition de F. Deloffre et M. Gilot (2001). Paris : Classiques Garnier.

MARIVAUX, *Théâtre Complet*. Édition de F. Deloffre et F. Rubellin (2000). Paris : La Pochothèque/ Classiques Garnier.

PAVIS, Patrice (1986). «Fonctions de l'héroïque dans *Le Prince travesti* et *Le Triomphe de l'amour*», *Studies on Voltaire and the eighteenth century* CCXLV. Oxford : Voltaire Foundation. pp. 277-302.

TROTT, David (2000). *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle: jeux, écritures, regards*. Montpellier : Espaces 34.



# REGARDS CROISÉS FRANCE-ARMENIE. L'OEIL DE LA CAMERA.

## Engagement politique et enracinement culturel dans la filmographie de Robert Guédiguian

Ana Isabel Labra Cenitagoya

Universidad de Alcalá

Depuis des années, je consacre une partie importante de ma recherche universitaire à analyser les productions de certains créateurs s'efforçant de contribuer avec leurs créations (littéraires, musicales, cinématographiques) à l'avènement d'une vraie société interculturelle. Des auteurs mettant en pratique le concept d'intercréativité tel que le définit Mohammed Arkoun :

C'est pour échapper aux tensions, aux méfaits, aux appauvrissements de cette démarche souveraine, à sens unique que se propose le concept et les pratiques dynamiques d'une intercréativité fondée sur et fondant la réciprocité des consciences, la communauté d'espérance, de perspectives, d'objectifs à travers l'inépuisable variété des expériences culturelles échangées. (1999: 295)

On pourrait parler à leur adresse de *passeurs* (selon le terme consacré par l'écrivain d'origine algérienne et ex-ministre français pour l'égalité des chances Azouz Begag), d'*hommes frontière* (Affaya, 2003) ou de médiateurs politico-culturels (Paquette, 1991: 25).

Tel est à mon avis le cas de Paul Smaïl et Abdellatif Kechiche dont une analyse en profondeur<sup>1</sup> révèle, malgré des différences évidentes<sup>2</sup>, une coïncidence dans les objectifs et dans les techniques utilisées pour les atteindre.

L'objectif fondamental de leurs créations est de rompre avec les stéréotypes qui sclérosent l'image des deuxièmes générations en France, dans le but d'ouvrir définitivement la voie à un authentique dialogue interculturel.

Quant aux techniques, dans le deux cas on peut signaler le recours à un mixage de registres, genres, références et appartenances culturelles. Smaïl et Kéchiche revendiquent le droit à une poétisation du réel (face au récit décharné et cru dont se servent d'autres auteurs de deuxième génération), insistant sur le pouvoir de la création artistique quand il s'agit de trouver des solutions originales aux problèmes dérivés des contacts entre cultures.

Dans cet article et d'autres qui suivront, je vais m'efforcer de continuer cette démarche complétant la fresque kaléidoscopique de la création en situation interculturelle avec

---

1. Cf. les articles sur ces auteurs cités dans la bibliographie.

2. Paul Smaïl est écrivain, Kechiche cinéaste. Dans le premier cas, sous un nom d'origine apparemment marocaine se cache un auteur français, tandis que Kechiche est un créateur né en Tunisie. Mais tous les deux s'intéressent au même type de personnages : jeunes immigrés ou fils d'immigrés à la recherche de leur place dans la société française.

d'autres éléments qui serviront de contrepoint et de vérification. C'est dans cet esprit que je vais m'occuper dans les lignes qui suivent de la production cinématographique<sup>3</sup> d'un créateur qui affiche comme les précédents des appartenances composites<sup>4</sup> mais dont le sous-basement culturel est différent : je parle de Robert Guédiguian, un metteur en scène d'origine germano-arménienne, né à Marseille en 1953.

## France-Arménie : des rapports immémoriaux

D'habitude, on fait remonter les rapports entre ces deux pays au temps des Croisades, époque où Baudouin de Boulogne, roi de Jérusalem, épousa Arda, princesse arménienne. C'est aussi à cette époque que remonte l'immigration individuelle des Arméniens, qui deviendra spécialement intense au XVII<sup>e</sup> siècle moment où un grand nombre de commerçants arméniens (appelés à l'époque Persans ou Cheffelins) arriveront en France encouragés par les mesures et la protection de Richelieu et de Colbert. C'est à eux que l'on doit la présence en France, par exemple, des premiers établissements de dégustation de café<sup>5</sup> ou de la garance, cette teinture rouge qui deviendra si symbolique pendant la première guerre mondiale<sup>6</sup>. Mais c'est surtout aux années 20 du XX<sup>e</sup> siècle, en même temps et pour les mêmes raisons<sup>7</sup> que d'autres communautés immigrées très présentes en France (telle la maghrébine) que la première vague migratoire d'Arméniens arrive sur le sol français. Il est vrai que dans leur cas, aux causes économiques allaient s'ajouter des raisons humanitaires. En effet, en tant que puissance mandataire au Liban et en Syrie (pays où vont arriver un grand nombre de rescapés arméniens du génocide perpétré par les Turcs en 1915), la France va se créer un devoir d'accueillir sur son territoire cette population. Des débuts qui vont marquer l'imaginaire de l'immigration arménienne à ses origines différemment à d'autres vagues migratoires plutôt marquées par l'idée de domination coloniale.

Très rapidement, ces nouveaux arrivés vont s'intégrer et se fondre dans la société

---

3. Plus précisément de sa production entre 1995 et 2006 : *Marius et Jeannette* (1997) ; *A la place du cœur* (1998) ; *A l'attaque* (2000) ; *La ville est tranquille* (2001) ; *Mon père est ingénieur* (2004) ; *Le Promeneur du Champ de Mars* (2005) ; *Le voyage en Arménie* (2006).

4. A son propos, Olivier de Bruyn, de *L'Évènement du jeudi* parle d'un «croisé germano-arménien, 100% Marseillais de Paris et 120% homme». Cf. *L'Avant-scène cinéma*, mai 1998, n° 472, p. 99.

5. Ouverts à Marseille en 1654 par Pascal Haroutioun.

6. Introduite en France par Jean Althen (Althounian).

7. Besoin pressant de main d'œuvre dans plusieurs secteurs de la production après la Première Guerre Mondiale.

française, d'abord en tant qu'ouvriers puis en qualité de petits entrepreneurs, à telle point que les historiens parlent à leur sujet «d'étrangers invisibles». L'assimilation, crainte et critiquée dans d'autres cas, représente pour les Arméniens une chance. Varoujan Sarkissian explique ainsi ce phénomène : «dans le cas spécifique des Arméniens, comment un peuple qui a résisté au pire depuis 25 siècles peut-il considérer l'assimilation comme une menace ? La diaspora, de figure d'exil, est devenue une possibilité de se construire» (2006: 255). C'est sans doute cette culture de la résistance qui va permettre à cette communauté de conserver son identité propre malgré les exils et les assimilations :

Chez les Arméniens on s'intègre sensiblement partout de la même manière, avec des ajustements suivant les sociétés considérées, avec cette capacité très surprenante de rester aussi très enraciné dans une référence identitaire particulière dont l'essence est finalement sa résistance –on y revient- à toute assimilation. (Sarkissian, 2006: 255)

Voilà pourquoi l'historienne Anahide Ter Minassian signale qu'il est impossible de préciser le nombre d'Arméniens en France, même s'il est couramment admis qu'ils sont 350.000 et constituent la seconde communauté de la diaspora. Mais l'historien est privé de l'outil statistique dès lors que, dans leur écrasante majorité, les Arméniens de France sont des citoyens français d'origine arménienne<sup>8</sup> « (2005 : 144). Ter Minassian va aussi rappeler les composants essentiels de l'identité arménienne en diaspora :

Mais l'identité arménienne n'est pas un héritage. C'est une reconstruction où les exigences variées de la modernité se combinent à des fragments de tradition –langue, religion, écriture, idéologie du travail, famille, cuisine, musique- et au travail de la mémoire sur la fracture du génocide et sur l'errance. (2005: 147)

Il faudrait signaler que l'*Année de l'Arménie* célébrée en France en 2006-2007 a contribué de façon décisive à rendre visible cette importante communauté jusqu'ici diluée dans l'ensemble de la population française, dont seuls les noms de famille en *-ian*, presque toujours conservés, et quelques références culturelles parfois exprimées, laissaient entrevoir de temps en temps des représentants individuels.

## Les Arméniens et la production cinématographique française

Ce silence entourant la communauté arménienne en France en général résulte aussi évident pour ce qui est de la production cinématographique<sup>9</sup>. Combien de gens,

---

8. Le nombre s'élèverait alors à près de 500.000.

9. D'après Arby Ovanessian, on retrouve le même phénomène dans presque tous les pays où des ressortissants de la diaspora arménienne ont voulu produire et réaliser des films : «Dans la diaspora, financiers, acteurs, artistes, cameramen, réalisateurs et techniciens ont servi l'industrie cinématographique d'autres Etats sans jamais pouvoir exprimer leur propre

même de critiques spécialisés, savent que le très connu metteur en scène *français* Henri Verneuil s'appelait en réalité Achod Malakian ? Né au sein de la diaspora arménienne en Turquie en 1920, sa famille va s'installer à Marseille quand il n'a que quatre ans et son abondante production va s'insérer dans la plus pure tradition cinématographique française : c'est l'acteur Fernandel qui lui donne sa première chance. Quant aux références à ses origines culturelles, mis à part un premier documentaire sur un thème arménien en 1950, elles resteront muettes jusqu'en 1991, avec ses deux dernières productions (*Mayrig*, *588 rue de Paradis*) :

Bien qu'ayant déjà réalisé un nombre considérable de films, Verneuil se trouva dans l'obligation de refuser de signer le contrat qui lui aurait permis de tourner *Les Quarante jours de Musa Dagh* dans les années soixante, pour ne pas nuire à sa réputation internationale. Ce n'est qu'en 1991, après la chute du mur de Berlin, qu'il parvint à convaincre les producteurs de lui accorder les fonds nécessaires pour tourner *Mayrig* et *588 rue de Paradis*, deux mélodrames à sujet arménien. (Ovanessian, 1993 : 118)

D'après le spécialiste Arby Ovanessian (lui aussi réalisateur de la diaspora arménienne en France), les années quatre-vingt vont voir la naissance d'une nouvelle tendance chez les réalisateurs d'origine arménienne les plus jeunes : «la réalisation de films de fiction à thèmes arméniens et dont certains réintroduisent la langue arménienne» (1993 : 118). Mais même dans leur cas, on peut observer une première période impérativement consacrée à d'autres sujets car «[a]fin de communiquer avec un public plus large, les réalisateurs de la diaspora se voient obligés de s'éloigner de leurs sources. C'est la seule manière pour eux d'obtenir les crédits qui leur permettent de continuer d'exister» (Ovanessian, 1993 : 118)<sup>10</sup>.

C'est le cas pour Atom Egoyan (Canada) jusqu'à *Ararat* (2004)<sup>11</sup>, ou pour Robert Kéchichian (France)<sup>12</sup>, qui après avoir travaillé pendant plusieurs années comme assistant de réalisation dans beaucoup de films français à succès (parmi lesquels les différentes suites d'*Astérix le Gaulois*), a mené à bout son premier film sur un sujet arménien (*Aram*) en 2002. Au moment de la sortie en DVD de son film, il expliquait ainsi les raisons qui l'avaient poussé à entreprendre cette réalisation :

---

réalité, même si souvent les images ou les contenus ont bien quelque chose d'arménien. Aucun de ces films cependant n'est à proprement parler une expression cinématographique complète, c'est-à-dire un produit conscient, indépendant et créatif ayant ses racines dans la langue, la culture et la tradition arméniennes» (1993 : 113).

10. Je renvoie à certains de mes articles consacrés à la réflexion artistique sur la construction de l'identité personnelle et collective chez les deuxièmes générations d'origine maghrébine en France, où je fais remarquer justement une évolution dans le sens inverse : d'une référence exclusive aux origines culturelles à l'élargissement des thèmes et des personnages qui deviennent universels pour sortir du ghetto. Cf. bibliographie.

11. Même si chez lui, on trouve aussi des références à ses origines dans son premier film *Proches parents*.

12. D'autres réalisateurs d'origine arménienne : Alain Terzian, Serge Avédikian, Harutyun Katchtryan, Artavazd Pelechian, Rouben Mamoulian, Sergueï Paradjanov, Charles Gérard (Atchémián), Garéguine Zakoyan...



C'était quelque chose qui était viscérale et impérieuse pour moi, sur un sujet effectivement atypique, très, très personnel et très général à la fois. Puisque j'essaie d'ouvrir une perspective de réflexion, je l'espère sur ce qui est une communauté en France, qui est la communauté arménienne, sur des éléments historiques, notamment ce qu'on a appelé le terrorisme arménien. (ABC Toulouse.net)

Un argument qui, comme nous allons le voir, pourrait servir aussi pour expliquer l'évolution de la production de Robert Guédiguian.

## Robert Guédiguian, réalisateur arménien ?

Apparemment, les références identitaires (racines, origines, appartenance à une communauté) ne sont pas évidentes de prime abord pour le spectateur des films de Guédiguian. En effet, chez ce réalisateur, d'autres appartenances (l'idéologique surtout car Guédiguian a été militant communiste) prennent le dessus et les cachent<sup>13</sup>.

Comme il explique lui-même dans une interview accordée en 2006, peu après la sortie de son premier film à thème arménien, malgré l'importance de la communauté arménienne à Marseille, à ses débuts « le sentiment d'appartenance était en second plan, et on était tous comme ça »<sup>14</sup> (Mitterrand, 2006). Mais l'échec du rêve communiste et une réflexion constante à facettes multiples sur l'importance des racines (présente dans presque tous ses films) mèneront de manière presque naturelle à ce film sur l'identité arménienne qui est *Le Voyage en Arménie*. Nous allons suivre cette évolution en analysant les films de Guédiguian, de son premier succès international *Marius et Jeannette* (1997), qui est d'après ses propres mots un « film bilan » (sur le grand thème de toutes ses productions, la condition ouvrière et sur sa manière de faire du cinéma), à *Le voyage en Arménie* (2006), que Guédiguian lui-même définit comme « un voyage initiatique sur la recherche de soi-même, d'une identité » (García, 2007). Un film - nous dit Guédiguian - réclamé par les Arméniens eux-mêmes qui « avaient besoin d'être visibles, d'exister » (Allocine.com, 2007).

D'après ce que nous venons de dire, deux semblent donc être les pôles de la réflexion

---

13. Il devient nécessaire ici de rappeler le concept d'appartenances multiples tel que le décrit Amin Maalouf dans *Identités meurtrières* et comment cet auteur explique le mécanisme qui permet à certaines appartenances de s'imposer sur d'autres composantes de l'identité d'un individu à des moments précis de sa biographie personnelle.

14. Mais, comme il signale dans cette même interview, déjà en 1981, dès son premier film *Dernier été*, il commença à être conscient de l'importance des origines. Après la sortie à Cannes du film, son oncle Théodore lui téléphona pour lui dire sa fierté car un nom qui finissait par -ian était dans tous les journaux. "A partir de ce moment, j'ai pris conscience de l'importance. Les noms arméniens auraient pu disparaître." A nouveau, ce besoin de visibilité d'une communauté presque effacé par le génocide de 1915.

sur l'identité personnelle et collective dans les films de Guédiguian : l'engagement politique et l'enracinement culturel. Dans les lignes qui suivent nous allons découvrir comment ces deux appartenances identitaires vont en réalité se rencontrer et se fondre au fil de ses productions.

#### a) Le concept d'engagement chez Guédiguian

Guédiguian s'est toujours situé du côté de la pensée communiste. Il a été membre du Parti Communiste français entre 1967 et 1980. Mais même s'il a depuis abandonné la discipline de parti, dans pratiquement tous ses films on trouve des allusions à cette appartenance, ou des réflexions sur le communisme chez plusieurs personnages. Mais plus que d'engagement politique il nous faudrait parler d'engagement humaniste, car Guédiguian est parfaitement conscient des limitations de l'action politique. Comme il affirme dans une interview ("Robert Guédiguian, cinéaste"), "le choix, c'est le bonheur ; la politique, c'est pour que les choses aillent mieux." Il est possible de trouver de nombreux exemples de ce que je viens de dire dans ses films mais je ne vais évoquer ici que quelques cas de figure:

Dans *La ville est tranquille*, J.-P. Darroussin, fils d'un militant du PCF à la retraite, travaille comme docker. Malgré ses origines et ses remords, il décide d'accepter la prime que la direction lui propose pour qu'il accepte d'être licencié. Comme il explique à Michèle (Ariane Ascaride), "[o]n n'a qu'une vie [...] La lutte ouvrière était bonne pour nos parents." Et même son père va trouver qu'il a bien fait.

Jérémie, l'amant de Natacha la protagoniste de *Mon père est ingénieur*, a choisi (et ce sont les mots de Natacha) l'Humanité, car pour lui "les hommes ce n'est pas assez". Elle, par contre, a décidé de rester dans son quartier de toujours même si cela signifie se séparer. Elle y travaille comme pédiatre et s'engage dans toutes les bonnes causes car comme elle avertit à Jérémie "à viser trop large on peut perdre la cible".

Dans *Le Promeneur du Champ de Mars*, le président Mitterrand explique à Antoine, le journaliste chargé d'écrire sa biographie, les raisons de son scepticisme à propos de la valeur réelle des grands discours comme celui qu'il va prononcer à l'ONU: "Ça fait cinquante ans que je fais de la politique. Ça représente beaucoup d'affrontements avec la réalité : la réalité rêvée et la réalité réelle."

Il y a enfin le personnage de Yervanth dans *Le voyage en Arménie*. Il a abandonné Marseille, car il y risquait la prison des suites d'un braquage auquel il avait participé poussé par son engagement révolutionnaire à l'ASALA. Après ça, il est rentré dans son pays, où il n'avait jamais mis les pieds avant, et où il est devenu un héros de la guerre du Karavakh. Mais il n'a pas l'esprit militaire et a abandonné l'Armée pour se consacrer à l'aide humanitaire dans son petit autobus dispensaire

Dans une interview assez récente (Mitterrand, 2006), Guédiguian se dit toujours communiste "dans le sens de rêve d'égalité"<sup>15</sup>. Un peu comme dans les vers du poète Nazim Hikmet lus par le protagoniste de *Mon père est ingénieur* : "Je suis communiste, je suis amour/La vie est belle, mon vieux". L'idée du rêve, de l'utopie sociale est constamment présente dans les films de ce réalisateur que Michel Guilloux définit avec une phrase qui me semble juste dans ce sens-là : «Robert Guédiguian qui a les pieds sur terre et la tête dans les étoiles» (Dumas, 1998 : 95).

Je crois qu'il y a deux manières de parler du monde. Je vois qu'on a besoin de parler du monde tel qu'il pourrait être et aussi tel qu'il est. J'aurais besoin de faire un constat, mais le constat ne me suffit pas, j'ai besoin aussi de faire quelques propositions<sup>16</sup>. (Guédiguian)

Il faut réinventer, repoétiser le monde<sup>17</sup>. C'est pour cela que certains de ces films ont pour sous titre «un conte de l'Estaque» ou que l'un des personnages de *A l'attaque* (2000) affirme : "Il y a un moment où il faut être dans le conte parce qu'on en a besoin, parce que j'en ai envie, parce que j'ai envie de rêver, et puis ceux qui ne veulent pas rêver..."

#### b) Les racines culturelles de ses films

Plusieurs personnages chez Guédiguian (comme Vadino dans *Mon père est ingénieur*) affirment : «La seule chose qu'on connaît vraiment, c'est ce que nous avons derrière nous, nos racines». Mais, comme il ne pouvait pas être autrement, Guédiguian a une conception absolument moderne de l'identité culturelle : «C'est à partir de là qu'on construit, le voyage dans le passé c'est toujours pour avancer, l'identité est toujours une construction. Il faut adapter en permanence nos racines mais les adapter sans les oublier, il doit avoir une continuité» (Mitterrand, 2006).

Ces racines sur lesquelles il battit son cinéma s'agrippent à la terre et à la mer, aux gens de l'Estaque, son quartier d'enfance à Marseille. Un quartier ouvrier grouillant

---

15. "Je continue à penser qu'il faut avoir une idée du monde qui ne soit pas libérale. Je reste anticapitaliste à mort ! Je dis toujours que je reste communiste : il faut vivre dans un monde plus partageux, avec une meilleure distribution" (Audé, Tobin, 2005 : 30).

16. Trois de ses acteurs fétiches (car l'une des caractéristiques du cinéma de Guédiguian est son entêtement à travailler dans presque tous les cas avec la même tribu, la même troupe d'acteurs-amis) insistent aussi sur cette même idée dans des déclarations au journal *Libération* après la sortie de *Marius* et *Jeannette*:

Jean-Pierre Darroussin : «On s'est acharné pendant des années, parce qu'on avait envie d'être l'exception, être du côté du possible, de l'utopie» (Dumas, 1998 : 106). Gérard Meylan : «Notre histoire, c'est ça, une proposition sociale de ne pas accepter la fatalité» (Dumas, 1998 : 106). Ariane Ascaride : «Je crois que quand il fait des films, Robert, c'est des propositions de société, démontrer qu'il y a peut être une autre solution pour vivre le réel» («Robert Guédiguian cinéaste» : Extras de *Mon père est ingénieur*, 2004).

17. Impossible de ne pas voir là une ressemblance avec le réalisateur Abdellatif Kechiche dont je parlais dans l'introduction à cette article, expliquant dans une interview sa démarche en tant que cinéaste : «J'avais une volonté d'engagement pour montrer, et aussi une volonté légitime de raconter des histoires librement, de façon poétique, lyrique».

d'histoires dures et tendres. Il s'agit pour Guédiguian d'un «devoir de mémoire» : «Il faut avoir de la mémoire, il faut avoir de la mémoire, savoir de quoi on est fait, ce qu'on porte en nous. On est faits de tas de gens. Il est important de donner tout ça à nos enfants» («Robert Guédiguian, cinéaste», 2004). Paradoxalement, comme il arrive souvent quand on parle de l'identité, «en réduisant volontairement son champ de vision à une petite communauté, ce cinéma touche à l'universel.»<sup>18</sup> Le centre du monde est n'importe où, alors pourquoi pas à l'Estaque. En ce sens, la scène par laquelle débute *Marius et Jeannette* est doublement significative : un globe terrestre flotte, le pôle nord en bas, dans un canal où un panneau flèche tombé dans l'eau indique «l'Estaque». Belle métaphore visuelle qui nous parle de cet engagement politique-poétique des films de Guédiguian où tout devient possible par la force du rêve, capable même de renverser le monde.

Nous trouvons donc surtout dans sa production cet aspect de son identité personnelle : son attachement à sa Marseille natale, ville métissée, “petit monde”, véritable microcosme où toutes les situations, tous les personnages sont présents. Mais l'identité est composite et complexe à l'image d'un kaléidoscope, constituée par une myriade de facettes qui se combinent différemment en fonction des étapes de la vie, des expériences vécues, des gens connus... On fait tourner la roulette et la composition change, mais l'image à l'origine est toujours la même. C'est ainsi que dans presque tous les films qu'il a dirigés jusqu'à *Le voyage en Arménie*, Guédiguian introduit des éléments parfois imperceptibles qui parlent au spectateur de cette autre facette de son identité personnelle constituée par ses origines arméniennes. Des éléments répondant pour la plupart aux “fragments de la tradition” que, d'après Anahide Ter Minassian, sont utilisés pour les arméniens pour reconstruire leur identité en diaspora : langue, religion, écriture, idéologie du travail, famille, cuisine, musique.

#### a) La langue arménienne

C'est l'un des aspects de son appartenance arménienne le moins fréquemment évoqué, mais il n'est pas complètement absent. Ainsi par exemple, dans le film *À la place du cœur*, une femme sort d'une maison et dit deux mots en arménien. Dans *La ville est tranquille*, la scène finale se passe dans une maison habitée par des familles arméniennes qui parlent en arménien en écoutant le petit Sarkis jouer du piano. Les références à la langue comme composante de l'identité sont rares chez Guédiguian, peut-être parce que, en tant que réalisateur, il préfère se servir d'autres recours propres au cinéma : images, musique... Peut-être aussi parce qu'il semble chercher les éléments

---

18. “Ça fait des années que je recrée l'Estaque à peu près partout où je passe, dit Guédiguian, y compris quand je vais tourner en Arménie... Ma vision de Marseille mourra avec moi. Et ce n'est pas de la nostalgie, plutôt une conscience du patrimoine” (Danel, 2007 : 10).

qui unissent plutôt que les éléments qui séparent et les langues, il est bien connu, servent la plupart des fois à séparer et à différencier les communautés.

## b) La religion

Dans une interview de 2006, Frédéric Mitterrand signale une affection dans les films de Guédiguian pour l'idée de la religion. Guédiguian lui répond que ce qui lui plaît dans la religion, ce n'est pas la croyance mais le sens original du mot (qui vient de *religare* présent aussi dans le mot *relief*) et l'aspect artistique. En effet, le spectateur retrouve ces deux aspects (ensemble ou séparément) dans plusieurs films du réalisateur.

L'un des enfants de Jeannette dans *Marius et Jeannette* est arabe de par son père. Attiré par cette partie de son identité, il décide de faire le Ramadan et leur voisin Justin, maître à la retraite, parle avec lui de cette nouvelle inquiétude chez l'adolescent : "Moi, je crois que Dieu existe pour ceux qui y croient... L'Eglise est une question de pouvoir. Les intégristes croient que les couleurs n'existent pas".

Mais dans la vie les couleurs existent et, le plus souvent, ils décident de se mélanger. Les couples mixtes et les enfants issus de ces couples sont très fréquents dans les films de Guédiguian<sup>19</sup>.

*Mon père est ingénieur* est un film qui se construit à partir et autour de références religieuses. Natacha aime Jérémie mais leur différente conception de l'engagement va les séparer. Jérémie est parti pour s'engager dans des causes humanitaires et fait de la haute politique. Natacha est restée dans leur quartier de banlieue où elle exerce son métier de pédiatre, aidant comme elle peut ses voisins. Ainsi, elle va protéger deux adolescents d'origines différentes (mais tous les deux fils d'immigrés) qui s'aiment et qui attendent un enfant: Milène, fille de Vadino (immigré d'un pays de l'Est aux idées racistes) et Rachid.

La mère de Natacha est croyante ; son père, communiste convaincu, est athée. Elle penche du côté de son père mais collectionne des crèches qu'elle définit comme des crèches laïques. La structure du film ressemble à celle d'un conte de Noël : la mère de Natacha raconte à sa fille souffrant de sidération psychologique (après avoir été forcée par Vadino) la naissance de Jésus à Bethléem. Natacha ne peut plus parler mais dans sa

---

19. Déjà dans *Dernier été* (1980), le premier film de Guédiguian, on voit un couple formé par une femme blonde et un jeune de type arabe, et l'un des amis du groupe est arabe, mais comme lui dit Robert : "Mais quoi Arabe, ta mère est espagnole". L'histoire de *A la place du cœur* (1998) tourne autour d'un jeune couple mixte, Clémentine et Bébé. Le jeune, noir de peau mais adopté par une famille blanche, vient d'être emprisonné injustement quand la jeune Française de souche apprend qu'elle est enceinte. Les protagonistes de *A l'attaque* sont les membres d'une famille d'immigrés italiens avec lesquels travaille et lutte Mouloud, qui vend des oursins et lit le Code Pénal, car il veut devenir juge. La fille droguée et prostituée de Michèle dans *La ville est tranquille* est mère d'une bébé de père inconnu appelée Amina. Dans le même film, Viviane, une femme de la haute bourgeoisie qui travaille comme musicothérapeute retrouve l'amour et le bonheur à côté d'un ex-délinquant d'origine arabe, Abderrahman. Et c'est aussi Abderrahman qui protège un ami français de la violence du frère qui n'accepte pas que sa sœur aime ce Français.

tête, elle imagine les scènes. Au tout début, c'est elle la Vierge Marie et Jérémie joue le rôle de Joseph (à la fin du film, Milène et Rachid vont occuper leurs places). Mais dans cette crèche manque l'enfant qui ne veut pas venir à ce monde, trop plein d'injustices. Et cela malgré les mots de Natacha célébrant que l'union de tous les voisins a permis d'éviter des expulsions qui menaçaient le quartier : "Il n'y a pas de raison pour qu'on ne s'entende pas ou sinon il n'y a que de mauvaises raisons. Si on se force à mettre l'intelligence et l'amour devant tout il n'y a pas de raison pour que le monde n'aille pas mieux."

Dans ce même film, on retrouve un autre élément religieux avec une signification artistique mais aussi identitaire et qui annonce déjà le film que Guédiguian va consacrer une année plus tard à ses racines paternelles, *Le voyage en Arménie*. Il s'agit d'une église que Jérémie décrit à Natacha par téléphone pendant un voyage de travail en Arménie.

Si tu voyais l'église d'où je te téléphone. Je t'ai dit que je partais en Arménie ? Je suis à Yérévan au milieu d'une cité qui ressemble à notre cité de banlieue détériorée pour des raisons sans doute identiques et là, au milieu des immeubles qui se sont construits autour sans doute pour la cacher, n'osant pas la détruire, il y a une église, tu adorerais, une miniature, quelques mètres de diamètre, pas plus. Elle est si petite que tu pourrais la mettre dans une de tes crèches. Je me suis dit que si les gens étaient nus, sans uniforme, s'ils oubliaient l'histoire de leurs parents, de leurs grands-parents, peut-être qu'ils arrêteraient de se battre, peut-être que les Azéries n'auraient pas tué les Arméniens à Soumgait, la guerre du Karavakh n'aurait pas eu lieu.

### c) La famille

Les films dont je parle dans ces lignes ont des protagonistes individuels, mais on fait toujours référence à leurs liens de couple ou familiaux. Les modèles de famille proposés par Guédiguian sont très variés : famille nucléaire traditionnelle, famille élargie, famille monoparentale, adolescents qui ont des enfants, couples non mariés sans enfants... Mais dans tous les cas, l'élément en commun faisant de tous ses modèles des familles, c'est l'amour.

Il faudrait aussi signaler l'existence chez de nombreux personnages de ses films d'un attachement fort et positif aux parents.

### d) La musique

C'est aussi Frédéric Mitterrand dans son interview à Robert Guédiguian qui évoque "une relation particulière à la musique" dans ses films. Presque dans tous les cas, la musique apporte un plus de sens qui complète les dialogues et les images. Il s'agit de mélodies venant d'horizons très variés, à l'instar du mélange humain que nous avons décelé dans ces productions. Ainsi de la chanson "O sole moi" qui parcourt *Marius et Jeannette*. Dans ce même film, en parlant de Marius et de sa perte (femme et enfants

morts dans un accident), un personnage affirme: "Il a plus de musique dans son cœur pour faire danser sa vie". Dans *A l'attaque !*, c'est le tour aux chansons révolutionnaires italiennes comme "Bella ciao".

Dans *Le promeneur du Champ de Mars*, le président Mitterrand en parlant de sa propre mort et des choses qui demeurent malgré les changements et les évolutions, fait référence à une pièce que d'après lui Bach composa en apprenant la mort de sa femme et de ses enfants, *Jésus, que ma joie demeure*. En fait, on retrouve la mélodie de cette pièce dans d'autres films de Guédiguian.

Mais l'un des cas les plus évidents de l'étroit rapport existant entre les histoires et la musique dans la filmographie de Guédiguian, c'est *La ville est tranquille*. Le film s'ouvre sur un tour d'horizon de la ville, Marseille, vraie protagoniste du film : le port, le phare, la cathédrale, les maisons... Un jeune pianiste joue dans un parc en face du port. Le spectateur le retrouvera plus tard dans une autre scène du film. Dans ce même parc, des gens de toutes les conditions l'écoutent émerveillés, parmi eux un personnage joué par Gérard Meylan qui va se suicider à la fin du film. Sur un carton, le jeune artiste a écrit : "Je m'appelle Sarkis Alexandrian. J'ai commencé mes études de piano en Géorgie. Maintenant je les poursuis au Conservatoire de Marseille. Je joue pour vous aujourd'hui afin de gagner l'argent nécessaire à l'achat d'un piano. Je vous remercie de votre aide. Bon après-midi." Et il réussira à l'avoir, son piano. Le camion qui le transporte chez lui passe à côté de la voiture où Gérard vient de se suicider. Les ouvriers qui vont le décharger dans la maison pleine à craquer d'immigrés arméniens où Sarkis habite sont les mêmes qui férus d'idées d'extrême droite, ont tué Abderrahmane, le jeune amour de Viviane parce qu'il était arabe. Ces mêmes ouvriers vont écouter et applaudir le jeune Sarkis, immigré comme Abderrahman ou peut-être plus que lui, interprétant dans la cour exiguë de cette maison plusieurs pièces d'orient et d'occident. Très belle métaphore de la puissance salvatrice de l'art, de la musique, qui a d'autres exemples dans le même film. Ainsi Viviane, femme déçue d'un homme politique de gauche qui ne rêve plus, n'est heureuse que grâce à son travail. Musicothérapeute, elle essaie d'aider à travers la musique tous les exclus de la société : des handicapés qui chantent dans une scène du film « Graver l'écorce » de Jean-Jacques Goldman, ou des jeunes délinquants, comme cet Abderrahmane qui va l'aimer et qui lui dit quand ils se rencontrent : "Vous me manquez. La musique me manque".

Sarkis, le pianiste adolescent de *La ville est tranquille*, est arménien. Dans le film que Guédiguian va produire l'année d'après, *Mon père est ingénieur*, c'est la musique elle-même qui aura cette origine. Dans ce film-là, il y a aussi des mélodies appartenant à d'autres horizons, des mélodies africaines surtout. Mais dans les scènes-clé (naissance de Jésus jouée par plusieurs personnages, mère qui s'occupe de Natacha sidérée, Jérémie prenant la place de Natacha comme pédiatre du quartier et aidant à naître l'enfant d'une

famille aux traits arméniens ou turcs, Natacha accompagnant Milène enceinte à l'hôpital car son père l'a battue, scène de la violation qui déclenche la maladie de Natacha), c'est une mélodie de doudouk (instrument typiquement arménien) que l'on entend, des compositions du musicien Arto Tunçboyacıyan dans son disque *Ail Muhabbat*. D'autres mélodies créées par la très connue Armenian Navy Band parcourent aussi ce film.

## Le voyage en Arménie : des retrouvailles heureuses

En parlant de ce film, Robert Guédiguian explique volontiers qu'il lui a été réclamé par les Arméniens eux-mêmes. Il me semble quand même assez évident après l'analyse de ses films que nous venons d'essayer, que sa propre évolution cinématographique demandait un film comme celui-ci. En effet, la boucle de ses réflexions sur l'engagement politique et ses limitations était arrivée en 2005 avec *Le promeneur du Champ de Mars*. En 2006, ses préoccupations à propos des différentes facettes de l'identité personnelle et des rapports entre les êtres aboutiront de façon naturelle à un film sur cette partie de sa propre nature qui restait en arrière : ses racines arméniennes, *Le voyage en Arménie*.

La protagoniste, Anna, italienne de par sa mère, française de par sa vie quotidienne, est coupée de ses racines arméniennes, car elle ne s'entend pas bien avec son père, Barsam. Par contre, sa fille Jeannette adore son grand-père et essaie de préserver son arménité. Ainsi elle apprend des danses traditionnelles dans le centre culturel de la ville de Marseille, et son image dansant se superpose tout le long du film aux images de la ville de Yérévan que sa mère parcourt à la recherche de son père, gravement malade et disparu. Ce voyage à la recherche du père métaphorise en même temps le voyage initiatique de la protagoniste à la recherche d'une partie oubliée de son identité. Dans un deuxième degré, c'est aussi du parcours identitaire du propre Guédiguian que le spectateur est témoin. Le réalisateur marseillais avait renoué avec l'Arménie après un voyage pour assister à une rétrospective de sa production organisée à Yérévan. Les découvertes faites alors par Guédiguian seront aussi celles de son alter ego dans le film, Anna. Nous allons retrouver dans ce film des éléments déjà présents et analysés pour d'autres œuvres de Guédiguian: la langue, la musique, la religion, la famille et même la cuisine.

Toute la musique utilisée dans ce film est arménienne. A nouveau, nous retrouvons des mélodies de Tunçboyacıyan et de l'Armenian Navy Band. En plus, Guédiguian rend hommage aux compositeurs et aux interprètes de ce pays. A un moment donné de l'histoire, Anna va visiter un grand musicien ami de son père qui pourrait savoir où il est. Martin Ovanessian est décrit dans le film comme un vrai patriote, car il donne l'argent qu'il gagne au conservatoire de la ville. A un autre moment du film, le général Yervanth



et Simon, le médecin du dispensaire de l'aide française, emmènent Anna manger dans un petit restaurant musical. Il s'agit en réalité de l'appartement d'une grande pianiste arménienne, Luciné, qui a dû faire ça pour s'en sortir. A la fin du repas, Luciné interprète la même mélodie qui ouvrait *La ville est tranquille*.

La religion, nous l'avons déjà signalé, a toujours été avec la langue un pilier fondamental de l'identité arménienne. Les Arméniens sont fiers d'avoir été les premiers à adopter le christianisme comme religion d'état au IV<sup>e</sup> siècle et d'avoir su résister à travers les siècles à l'islam qui a réussi à coloniser presque tous les états autour. C'est un peu cette idée de résistance représentée par la religion au travers de ses monuments qui est soulignée par le film de Guédiguian. Anna ira visiter la petite église entourée de bâtiments dont Jérémie parlait à Natacha dans *Mon père est ingénieur*. Mais en plus, Yervanth tient à lui montrer d'autres églises qui parlent aussi de cette capacité de survie, car à un moment donné Anna lui avait dit "je n'ai pas le sens de l'identité, ça ne m'intéresse pas". A l'intérieur d'un bâtiment qui semble être l'église Arakélots du monastère du lac Sevan (IX<sup>e</sup> siècle), Yervanth essaie d'éveiller chez elle la fierté d'appartenir à cette terre :

-Je voulais que vous puissiez voir ça, ce que ce pays a construit, ce en quoi il croit. Vous avez vu les arcs-boutants. Ils y sont tous passés dessus, même le tremblement de terre. Mais l'église est toujours là. Même le capitalisme ne l'abattrà pas. Vous ne vous sentez pas un peu arménienne là ? [...]

-Je vais vous dire la vérité et vous allez l'oublier tout de suite, d'accord ? Je me sens bien, j'ai l'impression comme si j'avais vécu ici il y a longtemps, dans une autre vie.

Après les retrouvailles d'Anna avec son père, Yervanth accompagne Anna au monastère de Khor Virop, l'un des plus importants lieux de pèlerinage des Arméniens. En effet, ce monument du XVII<sup>e</sup> siècle protège la très ancienne fosse où le roi Tiridate III plongea Saint Grégoire l'Illuminateur. Moitié fait historique, moitié légende, cet événement représente la naissance de l'Arménie comme état chrétien et le sous-bassement le plus profond de son identité collective. "T'en connais toi beaucoup de pays qui aient gardé leur berceau ? " demande Yervanth à Anna.

La découverte de la langue occupe une place importante dans ce film en rapport direct avec d'autres aspects plus quotidiens liés à l'identité : le rapport au propre corps et la convivialité, le rapport avec les autres. Peu à peu, Anna, poussée par le besoin de se faire comprendre et de retrouver son père, commence à apprendre des mots en arménien. L'un des premiers qu'elle va utiliser, c'est *barsaviranotz*, coiffeur. Dans le salon de coiffure, aidée par une fille qui parle le français et veut émigrer en France, Shaké, elle commence à se soigner, se fait faire la manucure et change de coiffure, symbole de sa transformation intérieure. Une fois dans sa chambre à l'hôtel, elle enlève les faux ongles et ramasse ses cheveux mais se contemple aussi dans le miroir et dit à son mari au téléphone : "Je suis d'ici, je le sens. Les mêmes sourcils noirs. Ils m'aiment

parce que je leur ressemble". Et face à ce même miroir, elle commence à répéter les mots qu'elle vient d'apprendre. Langue et corps se retrouvent dans cette scène.

A la fin du film, Anna retrouve dans un petit village son père qui a décidé de mourir en Arménie à côté de la femme qu'il aime. Le village au complet participe à l'organisation d'une fête pour recevoir "la fille de Barsam" que tout le monde semble connaître. Et c'est le moment choisi par Anna pour demander à son père pourquoi il ne lui a jamais appris l'arménien. Barsam lui dit qu'il préférerait qu'il étudie la médecine et en plus, sa mère était italienne et on dit langue maternelle et non paternelle. Impossible de ne pas penser à Robert Guédiguian explicitant son propre rapport avec la langue de son père, lui dont la langue maternelle est l'allemand.

*Le voyage en Arménie*, comme la plupart des films de Guédiguian, est en apparence très simple mais extraordinairement bien construit. Le long du film, le réalisateur tisse des éléments personnels avec des aspects très caractéristiques de la réalité arménienne qu'il veut faire connaître. Et, il n'y a aucun doute, l'élément le plus puissant par son symbolisme pour tous les Arméniens est le mont Ararat. D'une façon discrète, la montagne préside tout le film<sup>20</sup>. Mais c'est dans la dernière scène du film que cette montagne devient vraiment protagoniste et sa signification, pour l'Arménie et pour Guédiguian lui-même, devient explicite. Manuk le chauffeur de taxi accompagne Anna à l'aéroport comme il l'a fait partout pendant son séjour en Arménie. Elle est triste et Manuk la fait sortir de la voiture et lui montre l'Ararat en disant les larmes aux yeux :

Qu'est-ce qu'un homme sans rêve ? Est-ce seulement un homme ? Mon rêve, c'est cette montagne. Tu verras, les Turcs vont nous la rendre un jour. Elle ne représente rien pour eux. [...] On pourrait croire que les Turcs ne sont pas comme nous à cause de ce qu'ils ont fait. Ce n'est pas vrai. Les Turcs vont nous la rendre. Ce jour-là Anna, quand le mont Ararat sera revenu en Arménie, j'irai m'asseoir sur la pierre, j'allumerai une cigarette et je fumerai tranquillement.

Rêve aussi inatteignable que la justice et le bonheur universels auxquels aspire Guédiguian ? Peut-être. Mais, tout comme lui, moi aussi "ce paradoxe-là de la fin du film, je le signe" (Mitterrand, 2006).

---

20. Elle est représentée dans le décor du centre culturel arménien devant lequel danse la fille d'Anna et ses amis ; à son arrivée à l'hôtel, la fille de la réception lui montre une photo et la lui montre à travers la fenêtre ; chez le coiffeur un tableau bien visible la représente ; la scène utilisée comme image publicitaire pour le film représente la voiture où Anna, Yervanth, Manuk et Shaké fument à Yérévan et partent à la campagne, au fond s'élève l'Ararat.

## Références bibliographiques

AFFAYA, Mohammed Nouredine (2003). «La confiance et le changement du paradigme migratoire». In : *Revista Cidob d'afers internacionals*, n° 61-62, pp. 285-300.

ALLOCINE.COM (2007). «Le voyage en Arménie. Secrets de tournage» [on-line]. France [disponible le 8/10/2007] <URL : <http://www.allocine.fr/>>

ARKOUN, M. (1999). "Les réponses à l'immigration en Europe : intégration, assimilation, intercréativité". In : M. Hernando Larramendi (ed). *Traducción, emigración y culturas*. Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 15-29.

AUDÉ, F. et TOBIN, Y. (2005). "Entretien avec Robert Guédiguian : L'intérêt c'était d'allégoriser Mitterrand". In : *Positif*, n° 528, pp. 27-31.

DANEL, Isabelle (2007). «Quelques jours avec ... Robert Guédiguian». In : *Première*, n° 365, pp. 10-14.

DUMAS, Danielle (1998). «La Presse». In : *L'Avant-scène cinéma*, n° 472, pp. 95-108.

GARCÍA ZARAGOZA, Eva (2007). «El viaje a Armenia». In : *El Periódico de Aragón* [versión on-line], 4 de junio 2007 [disponible le 4/06/2007] <URL: <http://www.elperiodicodearagon.com>>

LABRA CENITAGOYA, Ana Isabel (2000). «La generación *beur*: origen, evolución y estado actual de la literatura escrita por jóvenes autores de origen magrebí en Francia». In : Ana Bringas López, Belén Martín Lucas (eds). *Identidades multiculturais*. Vigo : Universidade de Vigo, pp. 221-232.

LABRA CENITAGOYA, Ana Isabel (2007). «Ali, Paul, Jack-Alain et les autres: la réécriture de la littérature *beur*». In : Catherine Desprès, M<sup>a</sup> Teresa Ramos (eds). *Percepción y realidad . Estudios francófonos*. Valladolid : Universidad de Valladolid, pp. 595-602.

LABRA CENITAGOYA, Ana Isabel (2007). «Amor, apariencias y obras de teatro: Kechiche relee a Marivaux». In : Dominique Bonnet, María José Chaves García, Nadia Duchêne (eds). *Littérature, Langages et Arts: Rencontres et Création*. Huelva : Universidad de Huelva (édition électronique sans pages).

MITERRAND, Frédéric (2006). «Entretien avec Robert Guédiguian». Extraits de l'émission *Ça me dit l'après-midi* diffusée par France-Culture, le 11 novembre 2006.

OVANESSIAN, Arby (1993). «La diaspora arménienne et la réalisation cinématographique». In : Jean Radvanyi (dir). *Le cinéma arménien*. Paris : Centre Georges Pompidou, pp.113-119.

PAQUETTE, Didier (1991). "La médiation, évolution historique d'un concept". In : *Migrations Société*, vol.3, n°17.

"Robert Guédiguian cinéaste" (2004). Extras de la DVD *Mon père est ingénieur*.

SARKISSIAN, Varoujan (2006). «La longue marche des Arméniens vers la reconstruction collective». In : *Tout sur l'Arménie*, Hors série *France-Arménie*, pp. 254-255.

TER MINASSIAN, Anahide (2005). «Les Arméniens en France». In : Annie et Jean-Pierre Mahé (eds). *L'Arménie à l'épreuve des siècles*. Paris : Gallimard, pp. 144-147.



# THAÏS DE JULES MASSENET

## Du roman d'Anatole France au livret de Louis Gallet

*Luís Carlos Pimenta Gonçalves*  
Universidade Aberta

Pendant près d'un siècle, suite à un décret napoléonien de 1807 qui oblige compositeurs et librettistes à obéir à des normes, l'opéra français est régi par des genres codifiés : essentiellement le grand opéra et l'opéra comique. L'ouverture du *Théâtre Lyrique*, en 1851, avec un cahier des charges moins rigide et la libéralisation, en 1864, des théâtres transformera l'opéra en une forme artistique plus sensible aux changements esthétiques introduits notamment par Wagner, dont est témoin, par exemple, *Sigurd* d'Ernest Reyer. Il est vrai que l'opéra ne pouvait rester indifférent aux transformations dans les arts introduits par le naturalisme et le symbolisme. Un compositeur comme Jules Massenet tout en conservant une certaine tradition lyrique française va transformer l'opéra en s'appuyant sur un de ses librettistes, Louis Gallet, auteur du livret de *Thaïs* que nous irons évoquer et dans une bien moindre mesure sur un Paul Milliet et un Henri Grémont, auteurs d'*Hérodiade*, opéra en quatre actes et sept tableaux.

L'opéra évoluera également vers une plus grande exigence quant à la valeur littéraire du livret. Il ne sera plus aussi rare de voir des écrivains reconnus comme Zola ou Maeterlinck collaborer à des opéras, bien que pour beaucoup d'amateurs d'opéra le livret continue, même aujourd'hui, à être absolument secondaire. Nous contestons absolument un tel point de vue car la littérarité de certains livrets ne peut être mise en doute et leur qualité pourra évoluer dans l'avenir grâce à un subterfuge technique et à l'édition. De nos jours, le fait que de plus en plus de spectacles ont un système de sous-titrage simultané à l'avant-scène peut conduire à une plus grande exigence du public quant à la qualité du livret dont les faiblesses seront d'emblée d'autant plus décelables. Outre l'indispensable *Avant-Scène Opéra*, il est également assez révélateur que des éditeurs commencent à avoir des collections consacrées aux livrets d'opéra comme c'est le cas d'Actes Sud / Opéra de Marseille. Cette collection compte déjà près de cent cinquante titres dont le livret de *Thaïs*. La collection d'Actes Sud / Opéra de Caen plus modeste n'en compte pour l'instant qu'une trentaine. C'est un indice fort de l'existence d'un lectorat de ce genre littéraire. Et j'insiste sur «genre littéraire».

Selon Francis Poulenc, le livret aurait connu un âge d'or au milieu du XIXe siècle et serait entré en déclin au vingtième siècle. C'est en tout cas ce qu'il déclarait lors d'une

conférence en 1960<sup>1</sup>, déplorant la disparition des Barbier, Meilhac et autres Halévy. Il s'agit là des propos désabusés d'un musicien sur la fin de sa vie qu'il est difficile de souscrire.

En comparant un livret et l'œuvre littéraire dont il s'inspire, on peut ressentir une perte de sens, le librettiste, comme d'ailleurs le scénariste d'un film, est souvent obligé de condenser l'intrigue, pour ne pas dire d'élaguer le texte source. Le nombre des personnages peut diminuer pour les faire tenir sur scène. Le librettiste peut essayer de concentrer l'action et vouloir également réduire l'espace, condenser le temps en un idéal classique qui n'est pas forcément celui de l'œuvre littéraire originale. La transformation du texte source peut également être dû à des critères d'admissibilité, voire autrefois de bienséance, ce que l'on peut dire sur scène dans un certain contexte social et culturel.

Mais parfois la transformation de l'œuvre littéraire peut être condamnée au nom de la morale, de la tradition et de l'orthodoxie religieuse. Ainsi, le traitement que donne des personnages bibliques les librettistes d'*Hérodiade* conduira l'Opéra de Paris à refuser l'œuvre qui sera créée au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Alfred Bruneau dans son *Massenet*, daté de 1934, parle ainsi d'*Hérodiade* :

Ce livret, tiré, en le défigurant complètement, du conte magnifique de Gustave Flaubert, *Hérodiade*, portait la signature de trois auteurs : Paul Milliet; Grémont (lisez Hartmann) et Zanardini, un italien dont la collaboration demeure inexplicable. Stoumon et Calabrézi, qui administraient alors à Bruxelles le Théâtre de la Monnaie et y témoignaient d'une intelligence supérieure, qui nous révélèrent plus tard *Sigurd* et *Salammô* de Reyer, reçurent l'ouvrage, le montèrent avec une foi enthousiaste et un succès foudroyant.

Plus loin, Bruneau précise qu'il fallut attendre quarante ans avant d'entendre à l'Opéra de Paris joué *Hérodiade*, le 24 décembre 1921.

Anne-Simone Dufief, dans son article sur «Sapho: du roman au livret», in *Le Livret d'Opéra au temps de Massenet*, qui cite les paroles prononcées par Alphonse Daudet<sup>2</sup> : «Je pense avec une certaine gaieté, me dit-il, à l'effacement du Postillon de Longjumeau dans la coulisse en entendant *Sapho*! C'est qu'on a des lettres, à l'Opéra-Comique, et un vocabulaire de choix ! On ne dira pas : «Canaille !» Il faut dire : «Infâme»<sup>3</sup>. Cette transformation n'est pas seulement un phénomène lié à une instance de discours destiné à un certain public - le spectateur d'opéra -, mais surtout tend à rendre plus musicale une phrase, un dialogue ou un texte. Le dialogue entre compositeur et librettiste vise donc à trouver des solutions qui satisfassent aussi bien les impératifs musicaux que des

---

1. «Créations de nouveaux opéras. Conclusions et perspectives d'avenir», Pour de nouveaux opéras français, Troisième conférence, Festival d'Aix en Provence, 25 juillet 1960, fol. 7, dossier n°3. in Poulenc, Dossiers de coupures de presse, Bnf.

2. cf. DUFIEF, Anne-Simone, dans son article sur «Sapho: du roman au livret». In : *Le Livret d'Opéra au temps de Massenet*, p. 325.

3. HURET, J. «Avant Sapho. Chez M. Alphonse Daudet». In Paris, BNF, Arts du Spectacle, fonds Rondel, Rf 40246, f5.

critères littéraires. En dernier lieu, le compositeur recommandera un autre choix lexical, la réécriture d'un épisode, voire de toute une scène.

Ainsi le librettiste de *Thaïs* transforme le nom du personnage du roman d'Anatole France, Paphnuce en Athanael. Le nom original aurait été modifié parce qu'il rimait avec «puce» et «prépuce» et ce par crainte des réactions intempestives des spectateurs du poulailler, alors que Athanaeel rimait avec ciel. Mais surtout, et plus sérieusement, ce changement est dû à des questions phoniques. Les «a» du second nom étant bien plus audibles et plus faciles à chanter. La critique de l'époque bien qu'assez réservée face au livret semble apprécier ce changement comme le souligne un journaliste du *Gil Blas*, le 18 mars 1894 : «le Paphnuce de M. Anatole France, devenu Athanaël sous la plume avisée de M. Louis Gallet».

À l'inverse, le compositeur peut intervenir auprès du librettiste pour modifier une rime ou un vers considérés excessivement artificiels, transformant en prose ce qui était versifié.

Louis Gallet dans sa préface de *Thaïs* indique à propos de l'oratorio *Eve* où surgissaient les vers suivants :

Et des lèvres de la femme  
Une flamme  
Sur tous les êtres descend  
La création divine  
S'illumine  
De son regard caressant.

Massenet a supprimé le dernier adjectif caressant et l'a remplacé par des points de suspension. La musique étant chargée d'indiquer le contenu sémantique de ce mot. Par ailleurs de longues digressions philosophiques, des descriptions et des passages narratifs du roman seront substitués par des pièces symphoniques dont la célèbre méditation à l'acte II.

Dans cette même préface, le librettiste insiste ironiquement sur la totale liberté du compositeur face au texte quand il propose une définition du poème lyrique : « Ouvrage en vers que l'on confie à un musicien pour qu'il en fasse de la prose ». On peut y déceler quelque amertume devant le travail accompli qui risque à tout instant d'être remis en cause par la volonté du compositeur.

Lors d'une enquête de février-mars 1911 pour la revue *Musique*, dont le titre apparaît sous forme de questionnement : « Sous la musique, que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose? », la majorité des poètes ont déclaré qu'il ne servait à rien d'écrire un livret versifié puisque les vers seraient sacrifiés par le compositeur. La meilleure solution étant la poésie en prose sans mètre ni rime. Massenet en répondant à cette enquête affirme d'ailleurs que « l'on a déjà écrit de l'excellente musique sur de mauvais vers » mais que lui préfère les bons. L'écrivain Henry Bataille, auteur du livret *La*

*Lépreuse*, considère quand à lui la proéminence du vers libre.

Selon moi, le vers libre est le seul qui puisse s'adapter à la musique, suivre sa forme sans souffrir, libéré de l'hémistiche qu'un silence, placé ailleurs, pourrait contrarier, libérant ainsi du chant ce qui est seulement accessoire, incommode et pesant.

Vingt auparavant, le librettiste de *Thaïs* malgré l'accord du compositeur craignait sa réaction face à un livret en prose : «J'ai terminé les deux premiers tableaux – je me demande comment Massenet va recevoir cette réalisation différente de ce qu'il a connu jusqu'ici.»

À ses collaborateurs Massenet fournissait préalablement le sujet, parfois même une sorte de synopsis, ou mieux un «monstre», texte ébauché qui a besoin d'être corrigé. Puis il attendait une première version du livret dont il demandait des modifications avant même de composer une seule note de musique. Conscient de l'importance de composer une œuvre destinée à être représentée, Massenet était disposée à sacrifier des scènes entières qui lui étaient soumises parce qu'elles n'avaient pas la tension dramatique voulue.

Bien que la relation entre compositeur et librettiste ne fût pas facile, Massenet acceptait globalement de bon gré les suggestions. Le plus souvent pendant la première lecture faite par le librettiste, le compositeur restait silencieux mais tout chez lui traduisait ses sentiments : ses regards, ses lèvres tremblantes, ses doigts qui tambourinaient un siège ou une table. Henri Cain, le librettiste de *la Navarraise*, dans un article de 1906, décrit ainsi les réactions, parfois assez vives, de Massenet : «Les opinions émises avec une sincérité violente font passer des moments assez désagréables au librettiste qui croyait son poème exempt de défauts.»<sup>4</sup>

Dans ces conditions l'envoi par des instructions par lettre aux librettistes est sans doute mieux accepté. C'est ainsi que Massenet procède quand il communique avec Louis Gallet notant au passage l'importance des accents toniques.

Le mot *souvenir* n'est possible mis en musique que s'il est *seul* – dès qu'il est précédé de :  
un, *sou-venir*  
Des *sou-venirs*  
cela devient impossible & ridicule – l'accent fort étant sur *Sou*.<sup>5</sup>

---

4. Lettre à Louis Gallet, s/d.

5. SEGOND, André (1991). in : Jules Massenet. *Thaïs*. Arles : Actes Sud.



## L'Antiquité à l'opéra

L'antiquité avec le caractère démesuré de ses héros et ses mythes fondateurs exerce une fascination incontestable sur les artistes du XIXe siècle grâce à la science archéologique naissante et le goût d'un passé lointain mis à la mode par le romantisme, puis plus tard par l'orientalisme qui trouve ses adeptes jusque chez les décorateurs.

Peintres, écrivains et compositeurs vont ainsi chercher leur source d'inspiration à des époques lointaines et à des civilisations disparues. «Je regrettais ces temps poétiques où les héros, fils des dieux, portaient de si belles armures et lançaient de gracieux javelots à la pointe étincelante ornée d'un cercle d'or» écrira Berlioz évoquant ses goûts d'adolescent dans ses mémoires (BERLIOZ, 1991: 203). La mise en scène d'épisodes de l'antiquité à partir de la seconde moitié du XIXe siècle permet également l'exubérance des couleurs, des décors et des costumes mis en valeur par l'éclairage au gaz, puis par l'éclairage électrique. L'antiquité va servir au XIXe siècle, comme d'ailleurs aux siècles précédents, un modèle académique qui recherchait en des époques reculées des passions exacerbées chez des personnages intemporels susceptibles de déclencher d'intenses émotions chez le spectateur. La fascination envers le monde antique, associée au goût orientaliste, se traduira en des œuvres comme *Salammbô* d'Ernest Reyer et de son librettiste Camille Du Locle inspirés par Flaubert et chez *Hérodiade* de Massenet / Paul Milliet, Henri Grémont, adapté de la nouvelle *Hérodias*. Le roman d'Anatole France *Thaïs* est également transposé à l'opéra par Massenet qui s'est adjoint cette fois-ci Louis Gallet.

Bien que l'action de *Thaïs* se déroule en des temps lointains et permette donc une plus grande liberté dans la reconstitution historique, Massenet qui désire des scènes vraisemblables se préoccupe auprès de son librettiste des accessoires et des costumes. Il s'inquiète dans une lettre adressée à Louis Gallet, datée probablement entre mars et juin 1892, de détails concernant les vêtements portés à Alexandrie, notamment il s'informe si les femmes portaient déjà des voiles devant le visage ce qui aurait pour effet de compromettre le chant.

À la fin du XIXe siècle et après des fouilles archéologiques à Antinoé, la momie de Thaïs est exposée au musée Guimet. Ce souvenir hantera Massenet lors des dernières répétitions de son opéra puisqu'il écrira dans ses *Souvenirs* : «Je revivais mes extases devant les restes de Thaïs d'Antinoë, encore enveloppés de son silice de fer, étendue à côté de l'anachorète qu'elle avait épris et enivré de sa grâce et de ses charme.»<sup>1</sup> Anatole France avait lui aussi visité à la même époque cette exposition qui connaissait un succès incontestable auprès du public parisien. Cette visite aura été décisive et conduira l'écrivain à reprendre un sujet qui le fascinait depuis sa jeunesse puisqu'il avait signé à vingt-deux ans un long poème intitulé *Légende de sainte Thaïs, comédienne*.

## *Thaïs* de Jules Massenet: du roman d'Anatole France au livret de Louis Gallet

Il faudra attendre quatre ans entre la parution de la nouvelle *Hérodiade* en 1877 et la création de l'opéra de Massenet le 19 décembre 1881 au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. Même laps de temps entre le roman d'Anatole France et l'opéra homonyme de Massenet alors qu'il en faudra trente entre le roman de Flaubert, *Salammô* et l'opéra d'Ernest Reyer du même nom dont nous avons parlé lors du Colloque de Saint-Riquier sur «Quatre siècles d'Opéra» et dont les actes sont publiés. Les péripéties de la création de *Salammô* sont telles que nous ne pourrions nous y attarder alors que Flaubert aurait tant voulu voir cette œuvre transposée à l'opéra. De Berlioz qui en a rêvé, de Moussorgsky qui avait commencé à le travailler et qui récupérera une partie de ce projet dans *Boris Godounov*, en passant par Reyer et jusqu'au XXe siècle avec Philippe Fénelon le roman orientalisant de Flaubert aura beaucoup séduit les compositeurs d'opéra. Dans un recueil de textes intitulé *Histoires d'opéras*, publié cette année chez Actes Sud, Philippe Fénelon relate les difficultés du musicien face à un roman dense. Il reprend des notes éparses dont celle du 22 janvier 1993 :

Impossible de travailler sans la nouvelle version du livret dont j'ai véritablement besoin du support pour écrire de la musique pour écrire de la musique. [...] Il faut des mots, même s'ils ne sont pas chantés pour construire l'armature de la partition.

Quinze ans plus tard il commente ces affres :

La difficulté de passer du roman au livret met en avant le problème des enjeux qui, entre les deux écrits, sont différents. Quel sens, en effet, donner à l'œuvre musicale pour ne pas sombrer dans une complexité facile et aborder l'opéra comme s'il s'agissait de la lecture en musique d'un roman? Flaubert a introduit nombre de personnages secondaires et de lieux qui lui ont permis de construire de grands tableaux, structures qui ne sont pas transposables à l'échelle de l'opéra. D'emblée, on doit supprimer les combats sur scène et les événements parallèles qui, sans cela, provoqueraient un déséquilibre de l'action. Peu d'éléments exotiques sont à retenir, en tout cas pas de tableau aïdien avec des éléphants 'effroyablement armés'. Par contre, le style est transféré à la couleur des instruments. Flaubert oppose une ambiance africaine lascive - avec l'omniprésence de tambourins, de cystres, de cymbales, de crotales et toute une variété de timbres résonnants - à celle, virile et guerrière, des lourds tambours qui accompagnent les défilés des troupes allant ou revenant des combats.<sup>6</sup>

Jules Massenet était considéré à la fin du XXe siècle comme l'un des plus populaires compositeurs d'opéras de son époque. Des œuvres comme *Le roi de Lahore*, en 1877, *Herodiade*, en 1881, *Manon*, en 1884, *Le Cid*, en 1885, ont été d'immenses succès. Après le succès de son *Werther*, en février 1892, Massenet compose *Thaïs* qui sera créé

---

6. pp. 188-189.

à l'Opéra de Paris le 16 mars 1894.

Massenet qui cherchait toujours auprès de ses proches des sujets pour ses opéras, aurait été conseillé par sa femme ou/et par Louis Gallet<sup>7</sup>. Ce célèbre librettiste, haut fonctionnaire de l'administration hospitalière, avait également travaillé avec Bizet et Saint-Saëns, et avait déjà collaboré avec Massenet, à partir de 1866 sur une œuvre demeurée inachevée, *La coupe du roi de Thulé*, avant *Le roi de Lahore* et *Le Cid*.

Anatole France s'était inspiré pour écrire *Thaïs* de l'histoire d'une courtisane d'Alexandrie qui renonce aux plaisirs et est après sa mort est sanctifiée par l'Église catholique. Cette histoire est rapportée par diverses sources notamment dans *Les vies des Saint Pères du désert*, dans les drames de la religieuse germanique du Xe siècle, Roswitha<sup>8</sup>, dans la *Légende dorée (Legenda Aurea)* de Jacques/Jacopo de Voragine au XIIIe siècle et finalement dans la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert.

La vie de Sainte Thaïs commence ainsi dans la *Légende dorée*:

Thaïs; pécheresse, selon qu'il est rapporté dans les Vies des Pères, était d'une si grande beauté que plusieurs ayant vendu pour elle tout ce qu'ils possédaient, se virent réduits à la dernière pauvreté; ses amants, jaloux les uns des autres, se livraient à des querelles si fréquentes que la porte de cette fille était très souvent arrosée de sang. Informé de cela, l'abbé Paphnuce prit un habit séculier et une pièce de monnaie, et étant allé trouver Thaïs en une ville d'Égypte on elle restait, il lui donna cet argent pour prix du péché qu'il feignait avoir dessein de commettre.<sup>9</sup>

Anatole France, épicurien et socialiste, esprit aimant manier l'ironie en une langue très classique, publie en 1889 *Thaïs* en feuilleton dans la *Revue des deux mondes*.

Le romancier commence par être assez fidèle à ses sources puis diverge assez rapidement puisqu'il ne s'agit pas de proposer un récit édifiant destiné à des croyants mais de parler de thèmes qui lui sont chers et qui sont à l'opposé d'une quelconque orthodoxie religieuse.

L'action se passe au IVe siècle après JC près de Thèbes, le cénobite Paphnuce entend parler de la conduite immorale de Thaïs, courtisane, danseuse et actrice d'Alexandrie qu'il avait rencontrée dans sa jeunesse. Il décide alors d'aller la trouver pour la sauver. La fin du roman s'éloigne encore davantage de l'hagiographie puisque dans les dernières pages, le moine vaincu par la passion déclare son amour à Thaïs moribonde.

---

7. Cf. GILLIS, Patrick, «Thaïs : Du roman à la comédie lyrique, pertes et profits», Anatole France. Humanisme et actualité, in M.-Cl. Bancqurt et J. Dérens (éd.), actes du colloque pour le cent-cinquantième anniversaire de la naissance d'Anatole France. Paris : BHVP, 1994, pp. 107-134.

GALLET, Louis (1891) Notes d'un librettiste. Paris : Calman-Lévy, p. 267.

8. Hrotsvit, Hrotsvitha ou Roswitha von Gandersheim (935-975).

9. La légende dorée de Jacques de Voragine nouvellement traduite en français avec introduction, notices, notes et recherches sur les sources par l'abbé J.-B. M. Roze, Chanoine Honoraire de la cathédrale d'Amiens, Edouard Rouveyre, Editeur, 76, rue de Seine, 76 Paris MDCCCII.

Écoute, ma Thaïs. Je t'ai trompée, je n'étais qu'un fou misérable. Dieu, le ciel, tout cela n'est rien. Il n'y a de vrai que la vie de la terre et l'amour des êtres et l'amour des êtres. Je t'aime ! ne meurs pas ; ce serait impossible ; tu es trop précieuse. (Anatole France, *Thaïs*, p. 290.

Ce dernier épisode du roman qui a été jugé impie par les milieux conservateurs et le clergé a été maintenu dans le livret. Chez Louis Gallet cela devient :

ATHANAËL. Je t'ai menti !  
THAIS. ... et les voilà les roses de l'éternel matin !  
ATHANAËL. Non ! le ciel... rien n'existe...  
rien n'est vrai que la vie  
et que l'amour des êtres...  
Je t'aime !...

Danielle Porte dans son article intitulé «Beau comme l'antique» : l'Antiquité dans l'opéra au XIXe siècle» résume ainsi le périple du moine anachorète de *Thaïs* :

Athanaël quitte la paix de sa communauté d'anachorètes pour s'obstiner à aller sauver Thaïs, la courtisane la plus célèbre d'Alexandrie, tandis que l'humour grinçant d'Anatole France, relayé par Louis Gallet, le dessine atteint à son tour par les flammes de la passion, auprès du lit où agonise celle qui est devenue une sainte.

Alfred Bruneau rapporte une plaisanterie d'Ernest Reyer où Massenet fait la réclame pour une future œuvre :

*Le Mage* est loin, *Werther* est proche  
Et déjà *Thaïs* est sous roche:  
Admirable fécondité ...  
Moi, voilà dix ans que je pioche  
Sur *Le Capucin enchanté*.

Reyer continua la facétie ajoutant en 1894 :

*Thaïs* épouse *le Mage* : ils auront beaucoup d'enfants.» Allègre veuve et, comme l'avait prévu Reyer, infatigable Mère Gigogne, *Thaïs*, sous les traits ravissants de Sibyl Sanderson, évoquant Anatole France par les «vers méliques» de Louis Gallet, s'installa confortablement à l'Opéra, où elle n'a guère cessé de régner.

## La comédie lyrique

En 1869, Eugène Gautier avait parlé d'un nouveau genre, la comédie lyrique qui devait substituer l'opéra-comique. *Thaïs* appartiendra ainsi à ce nouveau genre dont bien plus tard, en 1891, Gallet définira la relation entre le texte et la musique qui ira sous-tendre

la création du livret. Dans sa préface au livret, Louis Gallet pour désigner cette nouvelle forme qui échappe à la versification emploie l'expression de «poésie mélodieuse» ou de «poésie mélique». Selon lui le poème mélique «emprunte certaines rigueurs à l'art poétique ; il s'interdit les hiatus, il recherche la sonorité et l'harmonie des mots ; il observe le nombre et le rythme ; il s'efforce de contenir l'idée dans les limites métriques ; il s'affranchit seulement de l'obligation absolue de la rime.» Une partie de la presse reçoit froidement l'œuvre de Massenet critiquant d'une part l'utilisation pour la première fois en France de la prose à l'opéra et d'autre part le sujet jugé immoral. C'est le cas du critique du *Gil Blas*, Richard O'Monroy (1849-1916), qui dans sa chronique « La Soirée Parisienne », datée de la première le 16 mars 1894, s'attaque au livret en ces termes :

[...] chose particulière, ils [les cénobites] pas en vers. La poésie traditionnelle a, cette fois, été remplacée par la poésie «mélifique». Plus de rimes, mais, quand même, un certain souci du rythme et de l'harmonie. Il paraît que, de cette manière, le musicien peut étendre son horizon et donner une plus large sur l'infini.

Et le journaliste conclut ce paragraphe par une mise en doute qui se veut truculente : «Moi, je veux bien». Quant à Fourcaud, dans la rubrique Musique de *le Gaulois*, du 17 mars 1894, il se lamente du peu de liberté que s'est accordé le librettiste en transposant le roman.

[...] pourquoi le librettiste, quand il s'inspire d'un roman, laisse-t-il devant lui le livre ouvert ? Sur le thème qu'il a choisi, l'on voudrait qu'il travaillât l'original, oubliant les déductions particulières du romancier, combinant librement sa pièce. Je ne cherche pas dans quelle mesure exacte M. Gallet s'est souvenu des inventions de M. Anatole France. Seulement son poème, coupé en épisodes multiples, s'étend au lieu de se concentrer et, par-dessus tout, s'en tient à des surfaces.

À l'inverse Henry Bauer, dans *l'Echo de Paris*, du 18 mars de la même année, à la rubrique «Les premières représentations », loue la forme du livre et s'en déclare en quelque sorte l'instigateur.

Ce qu'il ne faut pas omettre non plus, c'est l'essai de proses rythmées appliquées à ce livret par M. Louis Gallet. L'idée est un peu nôtre, et il y a longtemps que nous conseillons une forme plus facile, plus pratique, qui nous délivrerait des odieux vers des poètes d'opéra. Nul ne s'est aperçu hier que le parolier avait renoncé à la rime et que le musicien colorait et rythmait seul les phrases. Donc la preuve est décisive.

La veille de la première de l'opéra, le 15 mars 1894, Anatole France avait signé dans les colonnes du *Figaro* un article où il récusait le fait d'avoir voulu «mettre de la couleur locale» dans un roman qu'il considère davantage un conte. Son propos, étant de s'adresser à ses contemporains, «je me suis fait, dit-il, aussi peu égyptien et

alexandrin que possible». En racontant l'histoire recréée du moine Paphnuce et de la courtisane Thaïs, il a voulu faire une œuvre sur ce qu'il appelle les vertus douces, la tolérance, l'indulgence, la pitié. Reconnaisant les qualités du librettiste, il admet que la portée philosophique du roman n'est pas passée dans le livret qui conserve néanmoins une des caractéristiques de son ouvrage.

M. Gallet a trop le sens du possible pour avoir cherché à porter sur la scène une philosophie si tranquille. Il a du moins tiré de *Thaïs* un bel exemple de la puissance irrésistible et sourde de l'amour. Il a fait du moine Paphnuce une victime tragique. Paphnuce a vaincu Thaïs et Thaïs a vaincu Paphnuce. Cela était déjà marqué dans le livre.

Cette réserve quant au livret ne s'étend pas à la composition de Massenet puisque, à peine un jour après la première, le compositeur reçoit une lettre élogieuse du romancier.

Cher Maître, vous avez élevé au premier rang des héroïnes lyriques ma pauvre Thaïs. Vous êtes ma plus douce gloire. Je suis ravi. «Assieds-toi près de nous», l'air à Eros, le duo final, tout est d'une beauté charmante et grande. Je suis heureux et fier de vous avoir fournie le thème sur lequel vous avez développé les phrases les mieux inspirés. Je vous serre la main avec joie.

Ces différences d'appréciation du romancier sont-elles apparues après la première qui avait effacées certaines imperfections détectées lors de la répétition générale ? Peut-être. En tout cas, l'article de Ch. M. Widor, paru dans *La Revue de Paris* (1894, pp. 217-224) témoigne de ces changements positifs.

Je me hâte de constater que la première représentation de *Thaïs* n'a rassemblé en rien à la répétition générale ; les heureuses modifications apportées çà et là dans le texte du poète, les coupures habilement pratiquées dans l'avant-dernier tableau, la suppression de la scène où Athanaël, portant à ses lèvres la coupe des ivresses impures, voit poindre et grandir dans les profondeurs du ciel l'étoile miraculeuse de la Rédemption, - scène un peu trop subtile pour les facultés compréhensives du gros public [...].

Le compositeur Camille Saint-Saëns, enthousiasmé par *Thaïs*, adresse également ses félicitations à Massenet.

Mon Cher ami, on a du déjà te dire que j'ai vu *Thaïs* et que j'en suis enchanté. Colonne qui a assisté à la même représentation était sur le même diapason, il est venu me voir le jour suivant et nous avons partagé nos enthousiasmes [...]

Ce mot de félicitations qui continuait par l'affirmation que demain cet enthousiasme sera partagé par tous dénote bien que l'accueil général n'avait guère été favorable.

Dans ses mémoires, Massenet qui s'était absenté de Paris le jour de la première de *Thaïs* raconte la visite des administrateurs de l'opéra de Paris déçus par la froideur de la réception faite à l'œuvre par le public et la critique.

[...] à mon retour à Paris je reçû la visite de Bertrand et Gaillard, les deux directeurs de l'opéra. Je ne réussis à obtenir d'eux que des soupirs et des mots qui, par leur laconisme, en disaient beaucoup : «La presse mauvaise !... sujet immoral !... Tout est fini !

Bien que Massenet terminât ensuite ce témoignage sur une note optimiste indiquant que tout au long des dix-sept années suivantes l'œuvre sera représentée plus d'une centaine de fois à l'opéra, le fait est que *Thaïs* n'aura que quatorze représentations en 1894 à l'Opéra de Paris.

En comparant le livret et le roman, la critique dénonce la perte de portée philosophique et de l'ironie d'Anatole France. Il est vrai que la condensation à laquelle oblige le livret rend invraisemblable la brusque conversation de Thaïs qui, après une vie de plaisirs, se réfugie dans un couvent par la simple intervention de la foi de Athanaël. Dans le roman ce désir de rédemption du personnage est longuement expliqué dans la seconde partie intitulée «Le papyrus» qui occupe près d'une cinquantaine de pages et qui raconte l'enfance et la jeunesse de Thaïs. Encore enfant, un esclave chrétien d'origine nubienne va l'introduire dans les mystères de la foi. Arrivée à l'âge adulte, n'ayant jamais tout à fait perdue la foi de l'enfance, la célèbre actrice et courtisane se souvient avec nostalgie de ce temps. En visitant les lieux de son enfance à Alexandrie, elle assiste émue à la dévotion faite par des fidèles à saint Théodore dans une église. En retournant chez elle, elle promet de vivre comme le saint : « Elle s'étendit à plat ventre sur le tapis et passa la nuit à sangloter, formant le dessein de vivre désormais, comme saint Théodore, dans la pauvreté et dans la simplicité » (France, 1926 : p. 114).

Vaine promesse jusqu'à sa rencontre avec le cénobite. L'impossibilité de placer sur scène tous les personnages du roman, conduit le librettiste à condenser en un seul personnage, Nicias – ancien condisciple de Paphnuce/Athanaël, les attributs de plusieurs autres amants de Thaïs. Renonçant à sa vie antérieure, Thaïs doit brûler objets précieux, certains offerts par ses amants, notamment une statue d'Eros don de Nicias. Dans le roman quand les esclaves et les serviteurs de la courtisane brûlent ses biens, une foule se rassemble autour du bûcher. Un ancien amant et favori de Thaïs, Cérons tente en vain de la soustraire à l'influence du moine. Tant dans le roman que dans le livret la réaction impétueuse du moine est identique :

Mais Paphnuce se jetant entre Thaïs et Créons :  
- Impie, sécria-t-il, crians de mourir si tu touches à celle-ci : elle est sacrée, elle est la part de Dieu.» (Anatole France, *Thaïs*, p. 194)

«ATHANAËL  
(la lui arrachant) Impie!  
Crains de mourir, si tu touches à celle-ci!  
Elle est sacrée! Elle est la part de Dieu!» (Louis Gallet, *Thaïs*, p. 45)

La simplification opérée par le livret condense également le temps du roman. Ainsi dans la troisième et dernière partie qui narre le retirement et la vie de Paphnuce dans le désert où est annoncé la fin prochaine de Thaïs, il ne subsiste que cette information qui surgit dans le livret sous la forme de voix qui informent le spectateur:

LES VOIX  
Une Sainte est près de quitter la terre,  
Thaïs d'Alexandrie va mourir!  
Thaïs va mourir!»

Alors que dans le roman plusieurs mois s'écoulent après que Paphnuce a laissé Thaïs, dans le livret ce laps de temps est réduit à un mois.

Cette condensation temporelle, essentielle dans la recherche d'une certaine unité de temps simplifie parfois à l'extrême le propos philosophique initial tel qu'il était énoncé par Anatole France. Mais dans l'ensemble le drame lyrique de Massenet/Gallet semble avoir moins vieilli que la *Thaïs* d'un romancier dont on relira avec davantage de plaisir *Monsieur Bergeret à Paris* ou *L'île des pingouins*.

Il est d'ailleurs assez symptomatique que l'œuvre continue d'être représentée et qu'il existe plusieurs éditions discographiques récentes de l'opéra de Massenet, comme celle dans son intégralité enregistrée en 2004 pour Accord par Renée Doria, Robert Massard sur trois CD audio, ou de pièces célèbres comme la *Méditation* enregistrée également en 2004 par Augustin Dumay pour EMI, ou même une représentation filmée à La Fenice, avec Eva Mei et Michele Pertusi et l'orchestre et les chœurs de l'opéra vénitien, toujours en 2004, alors que nous ne disposons plus que d'une édition disponible et uniquement dans le volume premier des œuvres du prix Nobel de Littérature dans la Bibliothèque de la Pléiade, datant de 1984. La fortune de ces œuvres donne tort à tous ceux qui, en 1894, attaquaient le livret de Gallet et la musique de Massenet au nom du roman. *Prima la musica !*

## Références bibliographiques

BERLIOZ, Hector (1991). *Mémoires*, Pierre Citron ed. Paris : Flammarion.

FRANCE, Anatole (1926). *Thaïs*. Édition revue et corrigée par l'auteur. Paris : Calman-Lévy.

RAMAUT, Alban et BRANGER, Jean-Christophe (dir.). *Le livret d'opéra au temps de Massenet*. 9-10 novembre 2001. Publications de l'Université de Saint-Étienne.



# LA RÉCEPTION DE LA DRAMATURGIE DE JEAN-LUC LAGARCE OU UNE VOIX ENFIN ENTENDUE

Ana Clara Santos

Université d'Algarve

CET- Université de Lisbonne

On restait là à espérer, c'est le mot,  
nous n'en parlions jamais, à espérer,  
ce mot-là, encore un mot, comme ça,  
un peu ridicule, rien d'autre.

Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison  
et j'attendais que la pluie vienne*

## Introduction

Le rôle dominant du modèle littéraire et artistique français qui s'imposait un peu partout en Europe au XIXe siècle a favorisé la circulation de biens symboliques sur plusieurs scènes européennes. On le sait, les relations culturelles entre la France et le Portugal se sont intensifiées à ce moment-là.

Si cette relation culturelle est moins évidente aujourd'hui, surplannée par le modèle anglophone, elle a encore un impact parfois décisif sur la pratique théâtrale de certaines troupes portugaises. Si Paris a perdu, au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, le monopole de centre diffuseur et si son rayonnement de capitale mondiale de la culture s'estompe quelque peu en faveur d'autres capitales du monde, fruit de la vulgarisation de la globalisation, sa présence artistique continue à être synonyme d'innovation et de consécration.

C'est justement à ce niveau que doit être placée l'étude du phénomène Lagarce au Portugal.

Jean-Luc Lagarce, chef de troupe, comédien, metteur en scène, auteur dramatique, a eu, comme disait un journaliste il n'y a pas longtemps, « un mal de chien à faire entendre son talent de son vivant ». Disparu depuis 1995, il connaît pourtant aujourd'hui un peu partout en Europe et ailleurs un succès considérable en librairie et sur scène. Cette intervention prétend ainsi rendre compte de l'impact de la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce sur la scène contemporaine au Portugal. En effet, à travers un regard croisé sur les répertoires de quelques salles de spectacles ainsi que sur les traductions de pièces françaises, on se rend vite compte de la répercussion du théâtre de ce dramaturge, notamment sur certains praticiens de la scène portugaise.

## Découvrir Lagarce

Après le temps des lectures sur les ondes de France Culture ou de la Radio Suisse Romande et la mise en scène, en 1982, de *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale* par Jean-Claude Fall au Petit Odéon, Jean-Luc Lagarce continue à occuper une place marginale, en tant qu'écrivain et metteur en scène, dans le panorama culturel français. Les années 90 apportent certes une multiplication de mises en scène de ses pièces par des metteurs en scène aussi différents que Bérandère Bonvoisin, Joël Jouanneau, Jean-Pierre Vincent, Alain Fromager, Philippe Delaigue, François Rancillac, Olivier Py, Philippe Sireuil, Stanislas Nordey, Robert Cantarella, Hans Peter Cloos et, bien sûr, François Berreur, co-fondateur, avec lui, du théâtre de la Roulotte (1977) et de la maison d'édition Les Solitaires Intempestifs (1992). Mais c'est surtout à partir des premières années du nouveau millénaire, cinq ans après sa mort, que la dramaturgie de Lagarce marchera vers la reconnaissance et la notoriété.

En 2000, Joël Jouanneau présente au théâtre de la Colline *Juste la fin du monde*, pièce écrite en 1990, mais refusée auparavant par les comités de lecture. Saluée alors par la presse en tant que « pièce admirable », surtout par la beauté de la langue, ce sera au tour de la mise en scène proposée par François Rancillac au théâtre de la Tempête de recueillir les meilleurs critiques et de consacrer définitivement le dramaturge sur la scène nationale. Au cours du mois de février 2001, *Le Figaro* et *L'Humanité* se déploient en éloges sincères devant l'émotion déployée par cette dramaturgie « sublime » :

Un soir, j'ai vu le plus beau spectacle de ma vie. C'est une pièce qui dure longtemps, qui, une fois finie, manque déjà. On n'a qu'une envie, c'est que cela continue ou que ça recommence (Le Figaro, 30 janvier 2001)

J'avoue à ma honte, n'avoir vraiment découvert Lagarce, poète dramatique, qu'à titre posthume, grâce à des gens comme Jouanneau [...] Stanislas Nordey, Hervé Pierre, Rancillac à présent [...] Au ciel du théâtre, Jean-Luc Lagarce a gagné sans faillir toute sa place. (L'Humanité, 2 février 2001)

Au cours du festival d'Avignon de 2001, François Berreur crée le spectacle *Le Rêve de la veille* édifié autour de la pièce *Music-hall* et deux monologues, *Le Bain* et *Le voyage à la Haye*. Une fois de plus, la presse et la critique ne restent pas indifférentes et amènent la consécration du dramaturge reconnu enfin comme « un enfant du siècle qui a rejoint Bernard-Marie Koltès au panthéon des grands dramaturges de ces dernières années » (*La Tribune/Le Progrès*, 22 juillet 2001).

Si on regarde du côté des statistiques, on voit à quel point il se rapproche des grands classiques du théâtre national et mondial selon une étude de l'Observatoire des politiques du Spectacle vivant de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles qui rend compte du nombre de spectacles créés par les compagnies

de théâtre avec l'aide du Ministère de la Culture pour les années 2001 et 2002. Sur l'occurrence des 760 auteurs mis en scène et des 1162 spectacles répertoriés, ceux de Jean-Luc Lagarce occupent le troisième rang, derrière Shakespeare et Molière. De même, en consultant les statistiques du Centre National de Théâtre et les autorisations de représentation d'auteurs contemporains décédés, le dramaturge est au premier rang au cours des saisons théâtrales entre 2000 et 2003 avec 18 titres contre 15 pour Bernard-Marie Koltès. Mais le plus important est de voir l'ascension du nombre d'autorisations de représentations de Jean-Luc Lagarce face à cet auteur consacré car alors que les représentations de Bernard-Marie Koltès descendent de 85 en 2000/01 vers 38 en 2002/03, celles de Jean-Luc Lagarce, lors des mêmes saisons, augmentent de 111 vers 169. Les chiffres parlent d'eux-mêmes. La notoriété est désormais acquise. Les deux mises en scènes de Jean-Pierre Vincent, *Les Prétendants* (théâtre de la Colline, 2003) et *Dernier remords avant l'oubli* (théâtre de l'Odéon et au TNS, 2004) achèvent cette apothéose qui fait de Lagarce un maître de la Parole théâtrale :

La maîtrise par Lagarce du langage, de la parole reproduite et de ce que sous-entend cette parole, est admirable. Par le seul truchement du verbe, il fait de la comédie humaine un drame, en gardant grâce à l'humour la distance qui convient (*Le Figaro Magazine*, 8 février 2003).

C'est encore en 2004 que Joël Jouanneau revient au théâtre de Lagarce en mettant en scène, cette fois-ci, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* au théâtre de Bussang dans les Vosges, puis à Paris, au théâtre de la Cité internationale. Au cours des trois dernières années, le théâtre de Lagarce n'a pas fini de surprendre le public et les créateurs qui se laissent enfin envahir par la magie du Verbe lagarcien.

Si cette dimension intéresse afin de comprendre cette voix qui se fait enfin entendre sur la scène française, il devient urgent aussi d'étudier les images véhiculées par sa réception à l'étranger. Quelles images forge-t-on autour de cet homme de théâtre qui devient, très vite, un modèle de référence pour certaines troupes théâtrales ? La vogue de son théâtre « d'invention ou d'évocation » implantera, du moins au Portugal, un réseau d'innovations dramaturgiques de plus en plus ancrées sur les questions de réécriture alliées à un processus de déréalisation et de dénaturalisation.

## Lagarce au Portugal

Auteur consacré en France et bénéficiant aujourd'hui d'une certaine notoriété à l'étranger, Jean-Luc Lagarce commence à être joué au Portugal en 1998. Il doit son entrée dans la culture portugaise à l'activité de certaines troupes portugaises et

metteurs en scène à la recherche de nouveaux modèles. Voilà pourquoi la fortune de son théâtre se concrétise d'abord sur les planches avant de voir le jour dans certains circuits éditoriaux.

Afin de mieux cerner la circulation de son œuvre sur le territoire national portugais, on fournit ci-dessous la liste des spectacles qui ont eu lieu dans ce pays entre 1998 et 2007 :

### **Spectacles au Portugal (1998 - 2007)<sup>10</sup>**

*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994 ; 1997)

1998 - ***Estava em casa e esperava que a chuva viesse*** (mise en scène de José Martins)  
Mars 1998, troupe Teatro do Noroeste (Viana do Castelo)

*Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* (1995 ; 1994)

1999 - ***As regras da arte de bem viver na sociedade moderna*** (mise en scène de José Martins)  
Juillet 1999, troupe Teatro do Noroeste, théâtre Sá de Miranda (Viana do Castelo)

*Juste la fin du monde* (1990 ; 1999)

2005 - ***Tão só o fim do mundo*** (mise en scène d'Alberto Seixas Santos, avec José Airoso, Joana Bárcia, Américo Silva, Teresa Sobral, Fernanda Montemor)  
6 janvier – 6 février 2005, théâtre Taborada  
12-13 juillet 2005, 22e éd. du festival International de Théâtre d'Almada théâtre municipal d'Almada (F.I.T.A. 05)

*Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* (1995 ; 1994)

2005 - ***As regras da arte de bem viver na sociedade moderna***  
(mise en scène d'Andreia Bento, avec Isabel Muñoz Cardoso)  
3 mars 2005, théâtre Taborada  
8-20 juin 2006, université du Minho (festival Gil Vicente)  
10 juin 2005, théâtre Municipal Rivoli (Festival International de Théâtre d'Expression Ibérique)

*Music-hall* (1988 ; 1988)

2005 - ***Music-Hall*** (mise en scène de François Berreur, avec Américo Silva, António Simão/João Meireles, Pedro Carraca)  
8-17 juillet 2005, Centre Culturel de Belém, Festival International de Théâtre d'Almada (F.I.T.A. 05)  
22 juin-20 juillet 2005, Institut Franco-Portugais (Lisbonne)  
Tournée :  
17 mars 2006, théâtre Lethes (Faro)  
27 mars 2006, théâtre Bernardim Ribeiro (Estremoz)  
31 mars 2006, ciné-théâtre Torres Vedras  
8 avril 2006, Centre Culturel de Campo Maior  
20 avril 2006 – 28 mai 2006, théâtre de la Comuna (Lisbonne)  
11-13 août 2006, théâtre Ziembinski (Rio de Janeiro/Brésil)  
15-17 août 2006, université de S. Paulo (S. Paulo/Brésil)  
15 octobre 2006, Forum municipal de Maia  
3-11 mars 2007, théâtre Helena Sá e Costa (Porto)

---

10. Cette liste, élaborée par ordre chronologique en fonction des représentations au Portugal, présente d'abord les dates de la publication et de la mise en scène de la pièce en France et ensuite seulement les données sur sa réception dans le théâtre portugais. Au titre de la traduction portugaise en gras se suivent les données sur le metteur en scène, les acteurs, le lieu et les dates de représentation.

16 mars 2007, S. Roque do Pico (Açores)  
27-29 juin 2007, Institut Franco-Portugais (Lisbonne)

*Histoire d'amour (derniers chapitres)* (1991 ; 1991)  
2007 - *História de Amor, últimos capítulos* (mise en scène de José Maria Vieira Mendes,  
avec Paulo Pinto, Pedro Lacerda, Sylvie Rocha)  
20 Juillet 2007, Institut Franco-Portugais (Lisbonne)

Si on procède à un jeu de confrontation entre ses pièces représentées et éditées par les Solitaires Intempestifs, sa maison d'édition, et celles qui sont publiées et jouées au Portugal le pourcentage de pièces traduites est assez réduit. A notre connaissance, le projet de traduction de l'œuvre de Lagarce au Portugal n'a été assuré que par Alexandra Moreira da Silva, traductrice et professeur de littérature française à l'université. Sa collaboration avec certaines troupes de théâtre l'a amenée à la traduction d'un certain nombre de pièces de Lagarce pour la troupe Teatro do Noroeste et surtout pour la troupe Artistas Unidos.

La première pièce de Jean-Luc Lagarce jouée sur la scène portugaise est *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, en 1998, quatre ans après sa création à Lausanne. La deuxième, un an plus tard, est *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* créée en France en 1994. Or il est intéressant de remarquer que ces deux essais autour du théâtre du dramaturge français ont la particularité d'être décentralisés car ils ont lieu dans la périphérie, dans une ville du Nord du pays, Viana do Castelo, par la troupe Teatro do Noroeste.

Mais si on doit à José Martins l'introduction du théâtre de Lagarce sur la scène au Portugal, on doit surtout à la troupe Artistas Unidos et à son directeur, Jorge Silva Melo, la popularité de la dramaturgie lagarcienne en langue portugaise. Grâce à cette jeune troupe, fondée en 1996, l'année 2005 coïncide avec le début de la renommée de Lagarce au Portugal. Comme on peut voir dans la chronologie présentée ci-dessus, trois pièces sont jouées successivement par la troupe à Lisbonne et ailleurs : *Tão só o fim do mundo*, *As regras da arte de bem viver na sociedade moderna*, *Music-hall*. A ce projet de représentation, la troupe a su édifier un projet d'édition qui, dans une volonté d'engagement autour de la formation d'un public de théâtre, projette l'œuvre dramatique de Lagarce, en langue portugaise, dans le circuit culturel national. La collection *Livrinhos de teatro* créée par la troupe Artistas Unidos offre au public, en 2004 et 2005, six pièces de théâtre du répertoire lagarcien dont cinq ont déjà fait l'objet d'une mise en scène par la troupe. Il faut remarquer au passage que ce projet d'édition prend une autre dimension lors de la publication de 2005 car les trois pièces publiées dans le volume IX sont le fruit d'une collaboration entre les Artistas Unidos et la maison d'édition Livros Cotovia. Des six pièces publiées, seule la dernière, *Últimos remorsos antes do esquecimento*, n'a pas été encore mise en scène.

## Traductions de Lagarce dans la collection *Livrinhos de teatro*

Vol. VII (2004) : *Tão só o fim do mundo, As regras da arte de bem viver na sociedade moderna, Estava em casa e esperava que a chuva viesse.*

Vol. IX (2005): *Music-hall, História de amor (últimos capítulos), Últimos remorsos antes do esquecimento.*

A tout cela il faut ajouter la place accordée à la dramaturgie de Lagarce dans la revue semestrielle de la troupe, intitulée *Artistas Unidos*, qui consacre, au moins, deux numéros au dramaturge français, les numéros 13 et 14, qui rendent compte du travail de mise en espace et de création conduit par certains metteurs en scène comme François Berreur. Mûs par une volonté de faire connaître non seulement la production théâtrale de Lagarce au Portugal, mais aussi l'homme et son écriture, du mois d'avril au mois de novembre, les responsables pour la publication de la revue publient plusieurs dossiers qui desservent plusieurs objectifs. Il s'agit tout d'abord de présenter quelques morceaux de sa biographie auxquels on ajoute des extraits de quelques programmes du théâtre de la Roulotte et des textes recueillis de volume *Du luxe et de l'impuissance* à la première personne. On prétend, par ce procédé, forger une image du dramaturge à l'œuvre dans une recherche de voix consonnantes entre son théâtre et sa vision du monde et de la nature humaine. C'est une nouvelle leçon de vie à laquelle on veut rattacher Lagarce, homme de théâtre qui par sa création, nous oblige à nous projeter dans ce miroir qu'est le théâtre. En outre, terminer la présentation d'un dramaturge encore peu connu à l'époque au Portugal par un extrait du programme de la saison théâtrale 1994/95 du théâtre dirigé par Lagarce à la veille de sa mort, intitulé « Dire ce refus de l'inquiétude », renforce sans aucun doute le caractère innovateur de la dramaturgie lagarcienne qu'on veut faire connaître et admirer. Je vous laisse découvrir vous-mêmes cet extrait traduit en portugais par Jorge Silva Melo :

Aceitar olhar-se a si mesmo para olhar o mundo, não se afastar, colocar-se mesmo no centro do espaço e do tempo, ousar procurar no seu próprio espírito, no seu corpo, as pegadas de todos os outros homens, admitir vê-los, captar na vida as duas ou três ínfimas luzes das nossas outras vidas, aceitar conhecê-las, correndo o risco de destruir as suas próprias certezas, procurar e recusar encontrar, ir desarmado, correndo o risco da incompreensão, o perigo do insulto, ir desarmado, avançar na inquietação e dizer esta recusa da inquietação, como primeiro compromisso (Melo, 2005 : 95).

Cette dramaturgie qui pose l'homme solitaire, celui qui cherche à regarder et à voir à l'intérieur de lui-même afin de mieux voir le monde, au centre d'un théâtre en quête de soi et de la parole juste pouvait marquer un tournant dans la pratique théâtrale qu'on voulait rénover au Portugal. Le caractère profondément pédagogique de la démarche s'enchaîne ensuite dans les deux parties suivantes de cet article du n° 13 de la revue. Après la présentation du dramaturge faite à la première personne telle qu'on vient de

voir, vient la présentation de deux de ses collaborateurs les plus proches, le metteur en scène François Berreur et l'actrice Mireille Herbstmeyer. Le premier est présenté avant tout en tant que collaborateur de Jean-Luc Lagarce. Ayant accepté de passer quelques moments avec les acteurs portugais au théâtre Taborda lorsque ceux-ci préparaient la pièce *Juste la fin du monde* au mois de décembre, quelques jours avant la première, l'interview publiée sert à expliciter la longue collaboration entre les deux artistes et à soulever des questions et des hypothèses de lecture autour d'un théâtre qu'on présente comme « moderne, populaire, poétique et innovateur » (Melo, 2005 : 96). Quant à l'actrice, le fait que sa voix se fasse entendre à la fin de l'article par une lettre qu'elle envoie de Marseille, publiée sous le titre « Lettre aux acteurs qui à Lisbonne font *Juste la fin du monde* »<sup>11</sup>, lui donne un statut d'autorité qui lui advient de son expérience et de sa connaissance profonde de la dramaturgie lagarcienne. On comprend bien le poids des mots de l'actrice, transcrits ci-dessous, sur ce groupe d'acteurs à qui s'adresse la missive et, en dernière instance, sur le public qui découvre ce texte de Lagarce pour la première fois :

Quando eu tinha 16 anos, encontrei um rapaz alto e uma escrita que se lhe assemelhava na delicadez [...] Do fundo de uma província cinzenta e industrial, elevava-se uma voz tímida -- e, no entanto quão radical! -- que nos falava dos temores e das alegrias que nos atravessam, a nós, "nós os heróis" do quotidiano, nós, os colossos com pés de barro [...] Jean-Luc Lagarce -- que partiu cedo demais, é claro -- apenas quis deixar a marca, a pegada incerta destas vidas tão pequenas (nem dá para assustar um gato, pois não?). Talvez ele só tenha querido testemunhar a impossibilidade, a dificuldade dos nossos corpos desajeitados, e da nossa língua sempre aproximativa, apesar de todos os nossos esforços para nos fazermos compreender [...] O rapaz alto e delicado que tanto gostava dos actores, ofereceu-lhes, com a sua escrita, uma bela prenda.

La preuve que cette dramaturgie et cette nouvelle façon de penser le théâtre commence à susciter l'intérêt des créateurs portugais afin de rénover la pratique théâtrale, reste sans doute cet enthousiasme d'une jeune génération qui a touché de près à ce théâtre. Le contact avec la dramaturgie de Lagarce marque les débuts de quelques acteurs sur scène et surtout de deux jeunes artistes portugais qui, en 2005 et 2007, se lancent dans l'aventure de la mise en scène, Andreia Bento, actrice, et José Maria Vieira Mendes, dramaturge. Celui-ci, séduit par l'écriture de Lagarce, accepte l'invitation du directeur de la troupe Artistas Unidos et met en scène *História de Amor, últimos capítulos* au mois de juillet dernier. Son but a été, comme il l'affirme dans une interview au *Jornal de Letras* (JL, 4-17 juillet 2007), de recréer la multiplicité de sens implicite dans le texte et donner à voir au spectateur, au-delà de la question du jeu théâtral et du jeu de miroirs, ce processus de création et d'écriture en train de se faire.

---

11 Le titre portugais est le suivant : « Carta aos actores que em Lisboa fazem *Tão só o Fim do Mundo* ».

On le voit, émanant d'une écriture douloureuse qui aborde les conflits permanents de la vie familiale où la souffrance majeure est dictée par le non-dit, par une parole qui se cherche et qui n'aboutit pas, le théâtre lagarcien a son rythme particulier, son mouvement propre. Par la parodie du langage instituée par les répétitions, les phrases inachevées, les propos interrompus, ce théâtre s'inscrit dans la lignée du jeu de l'absurde et de la dérision d'un Beckett ou d'un Ionesco. Dans ce théâtre, les valeurs traditionnelles et conventionnelles de l'art de la représentation sont remises en cause car c'est le langage qui représente une réalité révolue dans une quête inaccessible du « dire » :

L'auteur invente un théâtre où chacun joue, rejoue sa place, au moment même où il prend la parole : la plupart du temps, les drames ont déjà eu lieu, les faits sont irrévocables, mais tout reste à raconter ; ce qui importe vraiment, c'est ce qu'on en dit, et comment on le dit. L'enjeu est de taille, et explique que les locuteurs se tiennent sur les locuteurs se tiennent sur leurs gardes : leurs paroles font moins avancer la situation qu'elles ne la vrillent, à coup d'hypothèses réservées, de rectifications, de reprises. C'est dans ce procès incertain de l'énonciation, piétinant, gêné, ressassant, que se profilent les identités lagarciennes et leur fragilité caractéristique (Sermon, 2007 : 66).

Les artistes portugais ne cessent de poursuivre cette quête à la recherche de la parole lagarcienne. Ils n'ont pas manqué, à ce titre, de multiplier les initiatives autour de cette dramaturgie afin d'intégrer, eux aussi, les commémorations de l'année Lagarce. Pendant un mois, sur l'initiative des Artistas Unidos, Lisbonne a redécouvert Lagarce sur la scène avec trois pièces et a pu bénéficier d'une rencontre avec des grands spécialistes de son œuvre :

### **Année Lagarce au Portugal**

22 juin : *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, mise en scène de François Berreur

26 juin : *Estava em casa e esperava que a chuva viesse*

27-29 juin : *Music-hall*

6 juillet : *Rencontre autour de Jean-Luc Lagarce*, à l'Institut Franco-Portugais avec Jean-Pierre Thibaudat, François Berreur, Jean-Pierre Han et José Silva Melo.

20 juillet : *História de amor (últimos capítulos)*

## **Conclusion**

A une époque où s'affirme une reconnaissance tardive du parcours artistique du dramaturge français, que ce soit au niveau dramatique et théâtral comme au niveau critique et universitaire, il fallait bien qu'en guise de petit hommage, on intègre très modestement, les festivités de l'année Lagarce autour de l'actualité et de l'intemporalité de son œuvre. Traduit dans plus de dix langues et joué dans de nombreux pays, du Portugal au Japon, de la Lituanie au Brésil, Lagarce, ce « solitaire intempêtif », serait-il



en train de devenir un classique ? Tout porte à le croire. La fortune dont il fait l'objet à l'étranger fait de lui l'emblème de l'écriture théâtrale moderne et contemporaine. « Instrument de médiation et d'échange », les traductions du théâtre de Lagarce au Portugal constituent, là-dessus, un « mode de légitimation » de cette pratique théâtrale, reconnue en France et dans le monde à l'heure actuelle et qui peut, par là, apporter prestige aussi aux « passeurs », médiateurs, traducteurs, metteurs en scène, acteurs, éditeurs, etc. Promulguant une nouvelle approche de l'écriture théâtrale où une pièce renvoie à une autre comme des chapitres romanesques et où le texte est à nouveau au centre des préoccupations théâtrales, la dramaturgie de Lagarce édifie un théâtre de l'action de la Parole dont certains créateurs s'approprient, notamment au Portugal, afin d'opérer un renouveau dans le théâtre.

## Références bibliographiques

BENTO, Andreia (2005). « O balanço é o espectáculo. Quatro conversas com François Berreur ». In : *Revista Artistas Unidos*, n° 14, Novembro, pp. 28-35.

HAN, Jean-Pierre (2007). « Jean-Luc Lagarce : un rendez-vous raté ? ou la perception critique des spectacles de Jean-Luc Lagarce ». In : JOLLY, G. JUILLARD, D., PASCAUD, A. *Jean-Luc Lagarce. Problématiques d'une œuvre*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

LAGARCE, Jean-Luc (1995). *Du luxe et de l'impuissance*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

MELO, Jorge Silva et al. (2005). « De viva voz. Jean-Luc Lagarce ». In : *Revista Artistas Unidos*, n° 13, Abril, pp. 90-102.

SERMON, Julie (2007). « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude ». In : JOLLY, G. JUILLARD, D., PASCAUD, A. *Jean-Luc Lagarce. Problématiques d'une œuvre*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

THIBAUDAT, Jean-Pierre (2007). *Le roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

## Annexes

### **Théâtre de Jean-Luc Lagarce (1977 - 1995)**

*Erreur de construction* (1977)

*Carthage, encore* (1978)

*La place de l'autre* (1979)

*Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* (1980)

*Ici ou ailleurs* (1981)

*Les serveurs* (1981)

*Noce* (1982)

*Vagues souvenirs de l'année de la peste* (1982)

*Hollywood* (1983)

*Histoire d'amour, repérages* (1983)

*Retour à la citadelle* (1984)

*Les orphelins* (1984)

*La photographie* (1986)

► ***Derniers remords avant l'oubli*** (1987)

► ***Music-Hall*** (1988)

*Les Prétendants* (1988)

► ***Juste la fin du monde*** (1990)

► ***Histoire d'amour, derniers chapitres*** (1990)

► ***Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*** (1993)

*Nous, les héros* (1993)

► ***J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*** (1994)

*Le pays lointain* (1995)

Ce symbole ► signale les pièces traduites et jouées au Portugal jusqu'à l'heure actuelle.

# YASMINA REZA, OU LE THEATRE DE LA CONTENTION

*Ignacio Ramos Gay*

Universidad de Castilla-La Mancha

Le théâtre de Yasmina Reza est un théâtre de la contention. Synonyme du réprimé, du retenu, des pulsions et des pensées qui se trouvent en état de gestation chez l'individu, la dramaturgie de Reza met en scène des personnages affligés, condamnés à assumer sans relâche leur propre existence par l'intermédiaire de la présence d'autrui. Théâtre essentiellement de la parole, il redécouvre les hantises et les obsessions de l'homme contraint à la coexistence physique et verbale au sein de la communauté, coexistence qui le force à transcender son renfermement sur soi, et qui débouche sur l'avènement du concept d'altérité.

Le but de cette étude est d'analyser le paradoxe qui se manifeste chez les personnages de Reza : le silence, le tacite et l'omission de l'expression sont, davantage, des procédés révélateurs des intérêts des individus que des mécanismes engendrant leur hermétisme. Bien que s'efforçant de préserver leur intimité, de camoufler leurs affections, les personnages de Reza brisent continuellement, en présence d'autrui, leur retenue, leur capacité de contrôler leurs automatismes, se projetant ainsi dans une perspective instable d'eux-mêmes, et déchaînant le conflit.

Les formules dramatiques de la retenue, soient-elles synonymes de la forte tension nerveuse, de l'effort pour se retenir, ou encore du débat et de la véhémence dans la dispute, possèdent, dans les pièces de Yasmina Reza, une nature variée. Reflet de ce que l'on retient, la disposition scénique se présente sous la forme d'un enclos fermé, énigmatique, analogue à la pensée des personnages. L'auteur privilégie les huis-clos où les sujets, comme dans la pièce de Sartre, n'ont aucune échappatoire. Soit le compartiment d'un train qui se dirige à Francfort, soit un hôtel isolé dans la montagne, ou encore dans la chambre anonyme d'un appartement quelconque, les protagonistes des pièces sont forcés à cohabiter. Les didascalies, essentiellement abstraites es, succinctes et sobres, dévoilent un espace dépourvu de toute trace de confort, renforçant l'isolement des personnages. Dans ce sens, si, effectivement, *L'homme du hasard* (1995) n'a pour espace qu' « un compartiment de train » (1998 : 7), au même titre, *La traversée de l'hiver* (1989) se déroule à la montagne, en Suisse, « dans un lieu unique qui est le jardin d'un hôtel-pension », et où « le décor doit être le plus pur, le plus dépouillé possible » (1998 :117). Ces didascalies coïncident, à nouveau, avec celles de la pièce *Art*

(1994), dont le décor se présente comme « le plus dépouillé, le plus neutre possible » (1998 :193). *Une pièce espagnole* (2004) et *Trois versions de la vie* (2000) n'arriveront à faire « aucune mention spécifique au décor » (2004 : 9). En effet, l'espace n'offre aucune possibilité au personnage de se rabattre sur soi. Comme le bronze empêche le reflet d'Estelle, de Garcin ou d'Inès dans *Huis-Clos* (1944), la stérilité spatiale des pièces de Reza contraint les personnages à se manifester, à ne pas se renfermer sur eux-mêmes. En ce sens, le caractère énigmatique de la structure spatiale ressemble aussi bien à celle du roman noir qu'à celle des *reality shows* : il s'agit d'un laboratoire expérimental, où les personnages, comme des cobayes, se confrontent avec autrui de sorte à exorciser les craintes et les aversions qui reluisent sous-jacentes à l'expression. Ainsi, tel qu'il arrive dans les romans noirs, le rassemblement de plusieurs individus dans un espace isolé donne lieu à une révélation progressive des êtres, de leurs rancunes, de leurs jalousies, à une constatation, enfin, du fait que tous les personnages partagent les qualités du meurtrier. La présence inhospitalière de l'être provoque l'avortement des propos des autres, de façon que tous les protagonistes des pièces de Reza sont, comme chez Sartre, les bourreaux et les victimes de leurs compagnons.

La contention se rapproche alors du statisme, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré. Car les personnages, comme les os qui doivent demeurer statiques afin de se soigner, sont obligés de rester sur scène, de séjourner ensemble, de sorte à surpasser leurs crises internes et communes. Cela dit, force est de constater que la structure spatiale des pièces a des répercussions évidentes dans leur temporalité. Le statisme du décor entraîne une sclérose temporelle qui agit sur l'évolution des personnages et qui semble arracher la scène à la suite logique des événements. L'usage intercalé du monologue en aparté et du dialogue contribue à dédoubler la perception que le spectateur a des personnages, de sorte à détacher les sujets de leur contexte extérieur, leur permettant de se retrouver seuls avec leurs pensées. À partir de cette perspective double, les protagonistes sont placés sous observation à un point culminant de leurs vies, où le quotidien devient un moment charnière qui résume, aussi bien qu'il détermine, leurs existences. Il s'agit pour l'auteur d'analyser les rapports humains de sorte à distiller la quintessence des êtres. Les vécus, le superflu et les échanges phatiques acquièrent le caractère d'*essentiel*, car, face à l'anesthésie vitale habituelle, les personnages accèdent, en la révélant à autrui, à leur propre conscience.

Afin de dramatiser cette stagnation de la temporalité, l'auteur s'attèle à plusieurs procédés dramatiques, les plus originaux étant la multiplication des dimensions scéniques et l'usage hybride du monologue intérieur ainsi que du dialogue. S'essayant à des mécanismes plus proches du cinéma que du théâtre, dans la pièce *Trois versions de la vie*, Reza lance une méditation à propos des conséquences des actions des individus sur leurs vies et sur celles des autres, par le biais de la superposition de trois scènes de

prime abord identiques, mais substantiellement différentes. L'anatomie unique de la scène théâtrale se trouve alors subdivisée en trois actes qui basculent entre l'identité et la dissemblance. En effet, les personnages sont, dans les trois cas, les mêmes : Henri chercheur au sein d'une prestigieuse institution scientifique ; Sonia, sa femme ; Finidori, Directeur de Recherche et Inès, son épouse. Or, bien que les personnages demeurent les mêmes pendant les trois actes, leurs attitudes vont différer tout au long de la pièce en fonction d'une progression intime d'Henri qui passe de la retenue face à son supérieur, à l'affranchissement de ses complexes et de son obéissance. Dans l'extrait qui suit, tiré du premier acte, Henri vient d'apprendre que l'article auquel il a travaillé pendant deux ans a été récemment publié par ses concurrents étrangers. À son affliction s'ajoute le désespoir de constater la misérable réjouissance de son supérieur :

Henri : J'ai fini. Je soumetts l'article avant la fin du mois.  
Hubert : Épatant. Cela dit vous devriez vérifier sur Astro PH, il m'a semblé voir une publication voisine, accepté dans A.P.J. (...)  
Henri (aterré) : Ah bon ? Très récente alors ?  
Hubert : Oui, oui, ce matin. « On the flatness of galaxy halos »  
Henri : "On the flatness of galaxy halos"? C'est mon sujet! (...) Quelle était son approche ?  
Modélisation d'observations ou simulations numériques ?  
Hubert : Il m'a semblé modélisation encore une fois...  
Henri (l'interrompant) : Modélisation ! Je suis foutu. Deux ans de travail foutus en l'air. (...)  
Merci de m'éclairer. Merci de m'éviter de passer pour un guignol lundi matin au bureau.  
A l'heure qu'il est Raoul Arestegui qui vit devant son écran, a déjà passé dix coups de fil. (Reza, 2000 : 27-28)

L'acte suivant reprend le même contexte, en mettant en scène un Henri qui remplace sa servitude originale par la rage et l'affrontement :

Henri : J'ai fini. Je soumetts l'article avant la fin du mois.  
Hubert : Formidable. Cela dit vous devriez vérifier sur Astro PH, il m'a semblé voir une publication voisine, accepté dans A.P.J. (...)  
Henri : J'ai plaisir à me flinguer devant vous, je le reconnais. Il y a encore une heure, j'étais parti pour me traîner à vos pieds, j'éprouve l'ivresse de la conversion.(...) Tu devrais te réjouir, ma chérie. Adieu ton finidorien. Adieu cou rentré et épaules comprimées, adieu rire servile. (...) Un ton que j'adoptais quand je croyais qu'Hubert Finidori pouvait statuer sur mon avenir, avant qu'il n'arrive chez moi avec un jour d'avance et qu'il s'empresse –qu'il s'empresse !- de me livrer une information de nature troublante, de la manière la plus floue donc la plus troublante, avant que devant mon trouble il ne recule de trois petits pas afin de me rappeler à la raison et me vante, pour conclure à me laminer, l'inutilité de la réussite, la vacuité et le néant. (Reza, 2000 : 77-79)

Finalement, le troisième acte conserve la situation précédent bien qu'en montrant un personnage dont la confiance en soi-même lui permet d'être capable de surmonter les obstacles :

Henri : Fini. Je soumetts l'article avant la fin du mois.

Hubert : Parfait. Ceci dit vous devriez vérifier sur Astro PH, il m'a semblé voir une publication voisine, accepté dans A.P.J.

Henri : « On the flatness of galaxy dark halos », exact, Raoul Arestegui, un collègue, m'a appelé pour me le signaler, j'ai laissé mon portable au bureau.

Hubert : Pas loin de votre sujet, non ? Un drame ces gâteaux, enlevez-les-moi.

(...)

Henri : J'espère pas. Je ne sais pas quelle est leur approche ni leur conclusion, Raoul doit me rappeler. Il y a de bonnes chances pour que nous soyons complémentaires. (...)Faisons confiance à la diversité des cerveaux humains. (Reza, 2000 : 91-92)

Théâtre apparemment traditionnel, la dramaturgie de Reza se rapproche, en revanche, de l'expérimental, précisément par le détournement que l'auteur fait des catégories scéniques classiques. Le temps, l'espace et l'action sont éclatés, et Reza propose, de plein droit et tel que le titre l'indique « *Trois versions de la vie* ». Le temps intrahistorique de la pièce ne suit pas l'ordre chronologique et linéaire, puisque chaque acte représente un retour au point d'origine, ou un prélude au début d'une nouvelle pièce. Henri, comme Sisyphé, est condamné à répéter son geste jusqu'à ce qu'il acquiert conscience de sa condition et s'affranchisse de son esclavage moral et professionnel envers sa femme, son directeur et lui-même. La numérotation de chaque scène renforce aussi bien les interprétations en parallèle que chronologiques de ces trois actes, de sorte que la progression scénique et la multidimensionalité puissent coexister. Le schéma du *déjà vu* renforce la coagulation temporelle, analogue à la stagnation mentale du personnage principal au début de la pièce; toujours est-il que, progressivement, celui-ci dépasse la retenue originelle pour accéder, finalement, à une assomption lucide de ses potentialités venant enfin justifier la possibilité d'une existence autre.

Mis à part les mécanismes scéniques de retenue temporelle, les dialogues-mêmes renforcent le statisme. En effet, la contention s'exprime surtout à un niveau dialogique. Stérile, frustrée, la parole met l'accent sur l'impossibilité de réaliser des propos, sur la non-communication et le solipsisme des personnages. *Conversations après un enterrement* (1987) représente une ode au silence, au non-dit, aux inférences verbales aussi bien qu'à l'insuffisance des mots. La thématique du Thanatos met en évidence, de par le titre-même, l'association implicite entre l'épuisement des êtres et la parole. La pièce c'est l'histoire des frères et sœurs, des amants, des maris et des femmes, qui disent adieu à leur père décédé. L'enterrement représente l'occasion qui permet aux personnages de surmonter leurs craintes et libérer la parole trop longtemps retenue. C'est le cas d'Elisa, ex-femme d'Alex, le fils raté, qui avoue finalement ses véritables sentiments envers Nathan, le fils parfait :

ELISA (très vite) : Nathan, je crois qu'on ne se reverra plus jamais, il y a une chose que je dois te dire...Durant ces années, je n'ai pensé qu'à une seule chose, te revoir, je n'ai eu qu'une obsession, te revoir, te voir, entendre ta voix...J'ai vécu hantée par toi, incapable d'aimer qui que ce soit... (Elle se retourne et part très vite. Nathan reste seul) (Reza, 1998 : 48).

Le rassemblement des personnages à l'occasion de l'enterrement les oblige à communiquer. Or, les paroles se révèlent lacunaires et vulnérables ; impuissantes, elles ne viennent souvent que trop tard : celles qui ne furent jamais prononcées ne s'avèrent être qu'une tentative d'exorciser le passé. C'est le cas d'Alex qui parle à son père, déjà mort. Les mots qui ne furent pas proférés jadis résonnent dans son esprit, entremêlant la rage du passé avec les remords du présent. Alex tente de récupérer la présence de son père par le biais des mots adressés à son frère. La reconstruction du souvenir a pour but de lui rendre la vie. Les verbes qui se réfèrent aux morts semblent les empêcher de mourir et donc, leur réinsufflent la sève de la vie :

ALEX : Écoute-moi papa. Tu es obligé de m'écouter, t'as les narines pleines de terre, tu peux pas gueuler. Maintenant c'est moi qui gueule tout seul, je n'arrête pas de gueuler. Quand je me regarde j'ai l'impression d'être un petit vieillard. Je gueule, je m'agite comme un roquet, j'ai quelque chose de pincé, là, dans les lèvres. À douze ans tu m'as giflé parce que je mangeais une cuisse de poulet d'une seule main. Sans prévenir tu ne m'as même pas dit « Mange avec tes deux mains », tu m'as giflé sans prévenir. Personne n'a bronché. Je suis monté dans ma chambre pleurer comme un con. Nathan est venu –mais il avait fini de manger quand il est venu- il m'a dit « Il est comme ça parce que maman est morte », j'ai répondu : « Fous-moi la paix, il n'à qu'à crever lui aussi ...» (Reza, 1998 : 53).

Ces mots ne font que renforcer la solitude actuelle du personnage. Les paroles sur son père reviennent constamment à son esprit en tant qu'expression d'une conscience inavouable. Le silence et la musique l'emportent finalement sur l'inutilité des mots. Ainsi l'affirme Pierre lorsqu'il indique Alex qu'il « n'a plus besoin de parler » (1998 : 59), ou lorsque Nathan se souvient des derniers échanges avec son père où la musique se substituait à la parole :

NATHAN : Il y a deux semaines, je suis allé dans sa chambre, il ne pouvait plus se lever...il m'a demandé de lui apporter l'électrophone, et les haut-parleurs, c'était son expression... J'ai tout branché à côté de son lit. Il voulait écouter l'Arioso de l'opus 110, l'avant-dernière sonate de Beethoven, uniquement ce passage...Nous avons écouté en silence, il avait mis son doigt comme ça, pour éviter que je parle. (Reza, 1998 : 74).

Les dialogues devenus stériles, la parole insuffisante, la formule du monologue intérieur tend à les remplacer progressivement, même à les supprimer définitivement, comme dans *L'Homme du hasard*. En effet, le monologue intérieur est une constante dramatique dans les pièces de l'auteur, qui privilégie les entretiens « muets » des personnages avec eux-mêmes. Si les « trois versions de la vie » précédentes mettaient en scène des actions pouvant se dérouler d'une manière parallèle, simultanée, ou de façon indépendante, l'usage que Reza fait du monologue intérieur lui ressemble bien. C'est le cas de *L'Homme du hasard*. L'arrangement scénique de la pièce est significatif en ce sens. Un compartiment de train, un homme et une femme qui vont se retrouver face à

face durant tout le voyage. Il s'agit bien d'une situation anodine, sauf qu'il est un grand écrivain et qu'elle est en train de lire son dernier roman. La femme l'a reconnu mais elle n'ose l'aborder. La conversation n'advient pas. Au lieu d'un échange communicatif direct, seuls des monologues intérieurs de chaque personnage se succèdent :

LA FEMME : Vous êtes un homme avec qui j'aurais envie de parler de certaines choses.  
Au fond, ce n'est pas si courant les gens avec qui on a envie de parler des choses.  
Moi qui étais si tournée vers les hommes, j'ai fini par renoncer à leur amitié.

(...)

L'HOMME : Que va t-elle faire à Francfort ?  
Rejoindre un parent ? Travailler ?  
Un amant dans l'industrie pétrochimique.  
Cette femme n'a pas de mari, mais un amant.  
Dans l'industrie pétrochimique. Excellent.  
À moins que tout bonnement, elle ne soit allemande.  
Et qu'elle retourne chez elle.  
Elle n'est pas allemande. Non.  
Pourquoi ? Pourquoi n'est-elle pas allemande ?  
Pas une allemande de Francfort en tout cas. Pas une Allemande, non, non.  
Une Allemande ne regarde pas de cette manière par la fenêtre.  
C'est une femme qui va quelque part. pas une femme qui revient.  
L'aborder ?  
Que dire ? (Reza, 1998 : 25-29)

La communication ne se produit que sous le signe du tacite, voire du furtif. Le silence des personnages est éloquent et significatif. L'homme et la femme se présentent l'un à l'autre sous un rapport de subordination réciproque, rituelle, de respect. Quant à l'homme, la reconnaissance d'une de ses lectrices possédant son livre provoque l'ambiguïté du plaisir et la crainte d'être à son tour reconnu. Révéler son identité à travers la parole impliquerait la confirmation des soupçons de la femme et rendrait réelle l'existence qu'il a projetée dans ses romans. La lecture d'un de ses livres est déjà synonyme d'appréhension de sa nudité. Parler, instaurer le dialogue, briserait par conséquent l'intimité de l'écriture et de la lecture. La parole ne ferait qu'accorder une figure réelle au produit écrit, et obligerait le personnage à faire face à ses propres craintes. La parole, par conséquent, vérifierait la lecture, ou la détruirait. En tout cas, elle menacerait l'illusion construite par la femme à partir du texte écrit. Face à ce risque l'anonymat s'impose, aussi bien que le silence du monologue intérieur.

De surcroît, loin d'adapter les préceptes classiques du monologue intérieur, Reza rassemble, dans le discours qu'une seule personne se tient à elle-même, les fonctions de l'aparté. Traditionnellement plus court, l'aparté met en scène un acteur qui, feignant de se parler à lui-même, éclaire le public sur ses réactions, ses intentions, ou encore ses sentiments, tandis que les autres acteurs présents sur scène ne sont pas censés l'entendre. La structure inaugurée par *Art* sera suivie plus tard dans *Une pièce espagnole*, où la dramaturge spécifie, déjà dans la didascalie initiale, que « les passages entre la



pièce espagnole et les apartés des acteurs doivent se faire sans rupture ». La structure binaire doit être rythmée, et, par conséquent, les acteurs doivent jouer « legato, comme on dit en musique » (9). La pièce se construit par une succession alternée de monologues et de dialogues harmonisés, leur fonction étant de contenir la parole intime et d'éviter l'irréversible aussi bien que de démontrer, dans un essai d'hyperréalisme, la cohabitation des versants publics et intimes des sujets. Le caractère métathéâtral de l'existence des personnages se renforce par la présence du théâtre en tant qu'actant scénique.

Le recours au monologue-aparté qui s'intercale entre les dialogues afin de rompre la syntaxe dramatique traditionnelle, est un des traits les plus représentatifs de l'écriture théâtrale de Reza, tel qu'elle l'avait déjà démontré dans *Art*. De même que dans *Une pièce espagnole*, le monologue n'est en fait que l'expression de la dislocation des individus, le reflet d'une parole sous-jacente, inavouable, étouffée, qui, dans le cas présent, sera libérée au moyen d'une toile blanche achetée à un prix démesuré par un des personnages. En effet, la toile déclenchera le conflit entre trois amis, Marc, Serge et Yvan, et servira de tremplin pour pénétrer dans les autres aussi bien que dans eux-mêmes, et faire ainsi émerger leurs fantasmes :

MARC : Pourquoi tu es à cran comme ça ?

SERGE : Je ne suis pas à cran.

MARC : Si tu es à cran.

SERGE : Je ne suis pas à cran, enfin, si, je suis à cran parce que c'est inadmissible ce laxisme, cette incapacité à la contrainte !

MARC : En fait, je t'énerve et tu te venges sur le pauvre Yvan.

SERGE : Le pauvre Yvan, tu te fous de moi ! Tu ne m'énerves pas, pourquoi tu m'énerverais ?

SERGE : IL m'énerve. C'est vrai.

Il m'énerve.

Il a un petit ton douceâtre. Un petit sourire entendu derrière chaque mot.

On a l'impression qu'il s'efforce de rester aimable. Ne reste pas aimable, mon petit vieux ! Ne rester pas aimable. Surtout !

Serait-ce l'achat de l'Antrios ?...L'achat de l'Antrios qui aurait déclenché cette gêne entre nous ?...Un achat...qui n'aurait pas eu sa caution ? [...]

MARC : Serait-ce l'achat de l'Antrios, l'achat de l'Antrios ?...

Non-

Le mal vient de plus loin...

Il vient très précisément de ce jour où tu as prononcé, sans humour, parlant d'un objet d'art, le mot déconstruction.

Ce n'est pas tant le terme de déconstruction qui m'a bouleversé que la gravité avec laquelle tu l'as proféré. Tu as dit sérieusement, sans distance, sans un soupçon d'ironie, le mot déconstruction, toi, mon ami.

Ne sachant comment affronter cette situation j'ai lancé que je devenais misanthrope et tu m'as retourné, mais qui es-tu ? D'où parles-tu ?...

D'où es-tu en mesure de t'exclure des autres ? m'a rétorqué Serge de la manière la plus infernale. Et la plus inattendue de sa part...Qui es-tu mon petit Marc pour t'estimer supérieur ?

Ce jour-là, j'aurais dû lui envoyer mon poing dans la gueule.

Et lorsqu'il aurait été gisant au sol, moitié mort, lui dire, et toi, qui es-tu comme ami, quelle sorte d'ami es-tu Serge, qui n'estime pas son ami supérieur ? (Reza, 1998 : 217-219)

Le procédé utilisé par Reza semble extrait des images gelées du cinéma, nous permettant de dépasser le caractère phatique des échanges superficiels afin de pénétrer la subjectivité des personnages. La toile implique la rupture de l'équilibre, de la contention, celle-ci synonyme de « réprimé », car elle brise les règles tacites de l'amitié. Engagés dans un conflit dialectique, les personnages se font des reproches. La parole qui se voulait être, précédemment, le simple écho de l'inconscient, se fait maintenant publique, entraînant un changement illusoire du réel. Le caractère solennel de la toile blanche sera anéanti par l'usage tragi-comique de Serge d'un feutre bleu, de sorte à dessiner sur elle un grotesque skieur descendant à toute vitesse sur la neige. Une fois exorcisé l'abject incarné dans la vacuité picturale du tableau, les trois personnages reprennent leur amitié. Mais la victoire n'est, en réalité, qu'illusoire puisque Serge savait bien que les feutres dont il s'est servi étaient lavables. Par conséquent, la pièce s'achève sur un retour-arrière, au commencement, au statu quo initial, une fois les personnages ayant cathartiquement purgé leurs désaccords.

En guise de conclusion, l'on peut affirmer que les pièces de Reza constituent des thérapies scéniques. Les personnages, engagés dans des pseudo-conversations avec les autres, ne semblent s'adresser en réalité qu'à eux-mêmes. L'altérité n'est en fait que le reflet de la fragilité des propos humains. Théâtre du réprimé, d'une parole qui s'élude, la tension dramatique surgit du moment où les personnages, accablés par le silence décident de rompre avec leur omission de parole et éclatent verbalement les uns contre les autres. La contention des personnages de Reza ressemble bien au sens chirurgical du terme, qui fait référence au maintien en place des fragments d'un os fracturés afin de le soigner. C'est là une dramaturgie du tacite, où le silence et la crainte de l'expression se substituent aux automatismes, dans un effort infructueux de rétention de l'être.

## Références bibliographiques

PIGEAT, Aurélien (2005). *Art*. Paris : Hatier.

RAMOS GAY, Ignacio (2004). « Du moi à l'autre moyennant le monologue intérieur : L'homme du hasard de Yasmina Reza ». in *L'autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*. María P. Suárez et alii (éds). Madrid : Universidad Autónoma de Madrid, 87-98.

REZA, Yasmina (1998). *Théâtre. L'Homme du hasard. Conversations après un enterrement. La traversée de l'hiver*. Art. Paris : Albin Michel.

REZA, Yasmina (2000). *Trois versions de la vie*. Paris : Albin Michel.

REZA, Yasmina (2004). *Une pièce espagnole*. Paris : Albin Michel.



# L'APPORT FÉMININ AU THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN : *TOUTES LES PEINES DU MONDE, LE MONDE DE MARS ET PORTRAIT D'ART, BAPTÊME ET MARIAGE DE NATACHA DE PONTCHARRA*<sup>1</sup>.

*Claude Benoit*

Universitat de Valencia

Quand on se penche sur le panorama du théâtre français actuel, on observe avec quelque surprise et, pour ma part, avec une grande satisfaction, que le nombre d'auteurs et de metteurs en scène féminins a augmenté considérablement depuis les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Leurs noms, de plus en plus connus du public, et leur renom se situent à pointe de l'expérience théâtrale contemporaine. Agnès Jaoui, Josiane Balasko, Carole Fréchette, Fatima Gallaïre, Marie N'Diaye, Stéphanie Marchais, Véronique Olmi, Catherine Anne, Louise Doutreligne, Natacha de Pontcharra, pour n'en citer que quelques-unes, n'ont plus besoin de présentation et la critique a reconnu la qualité et l'intérêt de leurs œuvres.

Dans le climat de liberté qui caractérise la création théâtrale depuis mai 68, chacune d'elles possède son style et sa conception personnelle de la dramaturgie ; chacune d'elles aborde des thèmes spécifiques sous des formes particulières, et quelques-unes font preuve d'une incontestable originalité.

Vu l'abondance et la variété de ces œuvres de création récente, aussi passionnantes les unes que les autres, le choix s'avère difficile pour donner un bref aperçu des préoccupations majeures du théâtre féminin extrême contemporain. Toutefois, trois pièces de Natacha de Pontcharra me semblent aborder des questions brûlantes d'actualité et qui ne nous laissent pas indifférents : la situation de la femme dans son environnement social et familial et, à un second degré, celle de l'individu dans ce monde des débuts du XXI<sup>e</sup> siècle.

Natacha de Pontcharra commence à écrire pour le théâtre en 1991. Depuis cette date, elle a produit une quinzaine de pièces dont plusieurs ont été représentées, toujours avec succès, au Festival d'Avignon. Elle a obtenu des aides à la création du Ministère de la Culture et elle a reçu des bourses d'écriture de la Direction du Théâtre. Traduite en différentes langues – allemand, anglais, espagnol, arabe, italien –, elle est une valeur sûre du théâtre féminin auquel nous nous intéressons.

---

1. Cet article a vu le jour grâce au « Proyecto de Investigación HUM-2006-08785 »

*Portrait d'Art, Baptême et Mariage, Le Monde de Mars et Toutes les peines du Monde*, créées respectivement, la première en 1996 et les deux dernières en 2005 présentent une caractéristique commune : L'un des personnages principaux est une femme, plutôt jeune, qui se heurte aux difficultés de la vie. Extêmement nuancées, les personnalités complexes de ces trois personnages recueillent et affrontent les problèmes et les crises intérieures de la femme moderne. Qui d'entre nous ne se reconnaîtrait pas, au moins partiellement, à travers Mara, Anne ou la jeune femme non nommée de *Portrait d'Art* ?

Cette dernière pièce (Pontcharra, Natacha (de), 1996). –la plus ancienne des trois– nous entraîne dans une atmosphère étrange, presque irréaliste, donnée par le lieu de rencontre d'un photographe plutôt spécial –il photographie les morts– dans une salle d'aspect inquiétant, comme le spécifient les indications scéniques :

...Elle tient d'un laboratoire, d'une chapelle et d'un studio cinématographique. Elle est très haute, sans fenêtres, la lumière y parvient par des soupiraux proches du plafond. Par ailleurs, une matière poreuse révèle par des marques plus sombres [...] des décrochages, des déplacements d'objets, telles de grandes cages de bois dont certaines sont encore en place.

Plus surprenant encore est le mur qui fait face au public, mélange d'éléments disparates mais tous signifiants et chargés de valeurs symboliques qui émaneront au long de la pièce.

Le mur semble avoir absorbé, intégré des images, des pans de miroirs, des silhouettes. [...] Dans le fond, une partie du mur a été obstruée par des chiffons, bandée comme une blessure ou bouchée pour dissimuler. (Pontcharra, 1996 :9)

Ce décor si peu réaliste prépare le dialogue intimiste des personnages qui se confient leur mal-être et leur quête vitale. Sans se connaître, deux individus désemparés, marqués par une enfance pleine de frustrations, vont s'avouer l'un à l'autre leur besoin d'amour et leur solitude. Mais revenons à la jeune femme, dont le discours va nous révéler le drame intérieur qui provoque son insatisfaction.

Chez Natacha de Pontcharra, nombreuses sont les références à l'enfance des personnages féminins<sup>2</sup>. On y trouve souvent un drame larvé, une souffrance profonde, conséquence d'un manque d'amour maternel, d'un abandon ou d'un traitement vexatoire de la part de la mère. Ainsi, dans cette pièce, depuis sa naissance, l'enfant a senti le mépris de sa mère qui l'a toujours vue laide, disgraciée, réussissant à provoquer chez son enfant un complexe douloureux : « ...c'est en pièces détachées que je reçus la beauté remarquable de ma mère. » (Pontcharra, 1996 : 17) Depuis le berceau, on lui a fait sentir son imperfection, ses malformations physiques, qui la condamnaient à

---

2. Cette analyse se centre uniquement sur les personnages féminins. Cependant, le photographe de la pièce a souffert la cruauté sanguinaire d'un père qui a perdu la raison.

n'être qu'une mauvaise copie de sa progénitrice : « Ma mère a beaucoup souffert de cette ressemblance dont je n'étais que la caricature. Elle s'exaspérait de ce patrimoine en dévaluation galopante, de ces dons désastreusement semés dans ma personne... » (Pontcharra, 1996 :18). L'éducation qu'on lui impose ne fait qu'aggraver son sentiment d'infériorité et de laideur : cours de maintien pour réformer sa nature défectueuse, avec d'autres filles « toutes plus tordues les unes que les autres » (*id.*, 20). Comme me l'a expliqué l'auteure elle-même, « ce personnage féminin [...] souffre de morcellement, vient d'une enfance où elle s'est identifiée, ou a été identifiée par sa mère comme une laide ou une disgraciée, impossible à aimer, à se faire désirer.<sup>3</sup>»

Ayant vu la plaque qui annonce : « Portrait d'art, Baptême et mariage », elle se présente chez le photographe, un cadre vide à la main, pour qu'il fasse son portrait. Ce qu'elle cherche dans ce portrait et auprès de cet homme, c'est « une restauration de son image . [...], elle veut un portrait d'elle harmonieux, une vision restaurée d'elle-même, être vue dans sa beauté (portrait d'art). » (*id.* ). C'est ce qu'elle demande au photographe, en désignant le cadre vide : « Cet endroit est celui où je m'attends à trouver un portrait de moi. Qu'une image me soit rendue comme une justice. À travers vous. » (Pontcharra, 1996 : 54)

Et pour reprendre à nouveau les paroles de la dramaturge, [elle] a également dans son désir ce qui peut être recouvert par le mot « baptême », cette notion de reconnaissance, d'une prise de place dans l'humanité. » (*id.* )

À cette humiliation constante s'ajoute la perte prématurée du seul être qu'elle a aimé et dont elle s'est senti aimée : une compagne du cours de maintien, atteinte d'une terrible maladie ; puis l'incompréhension de sa mère face à son immense chagrin qui la pousse à s'isoler complètement : « je crois qu'elle m'oublia, qu'elle plia, qu'elle s'habitua, donna des ordres pour que mes besoins soient couverts... » (Pontcharra, 1996 : 31)

Du fond du placard où elle s'est enfermée, brisée de douleur, l'enfant assiste aux ébats amoureux de sa mère avec un homme qu'elle voit, dans son imagination enfantine, comme « un énorme rat bondir et bondir » sur le lit maternel, animalisation de la scène primordiale qui fausse à jamais sa vision de la famille et de l'amour. Ce personnage féminin nous est montré comme un être brisé, étouffé, confiné dans un monde gelé, de laideur, de répulsion, de disgrâce et d'absence d'amour.

D'autre part, sa vie quotidienne, enfermée dans l'ennui et la solitude ne la satisfait pas. La tirade qu'elle débite au photographe, mélange de drame et de poésie, résume bien le mal-vivre des êtres solitaires et désespérés :

Je vends des gants à la ganterie de la rue Morjaque.  
Dans cette ville,

---

3. Extrait d'une conversation avec l'auteur au sujet de cette œuvre.

le jour on vend des gants,  
le soir on rapproche des petits bouts de soi  
Comme des miettes par la tranche de la main.  
On les compte,  
Il y en a de moins en moins.  
On est prêt à tout et rien ne se passe.  
À cela, on n'est jamais prêt.  
Ça vous flanque des trous qui pèsent de plus en plus lourd.  
La nuit, je suis seule et je me sens seule.  
Ce sentiment me change et me strie... (Pontcharra, 1996 : 34)

Ayant mis côte-à-côte leur tristesse et leur insatisfaction, la jeune femme et le photographe, Qui commencent à sentir renaître en eux le désir et l'espérance, savent maintenant qu'ils se reverront. Le malheur ne peut être compris que par le malheur, d'où cette communion finale entre deux marginés auxquels la vie n'a pas fait justice.

La seconde pièce, *Le Monde de Mars*, met en scène une jeune femme, Mara, qui se débat entre la révolte, la confusion et le chaos. Unie à Tonio, un ouvrier brave, mais brutal et borné, mère d'un bébé de deux ans, elle lutte contre la frustration et les obsessions qui l'assaillent depuis l'enfance.

Cette œuvre a été comparée à une tragédie classique sur un mode contemporain. Tous les thèmes qui traversent la réalité actuelle se retrouvent dans ce « Monde de Mars », où la vie est une lutte de tous les jours et où la misère morale côtoie la misère physique : La solitude, le machisme, la maladie (le cancer), l'éclatement de la famille, la nécessité de l'amour.

« Mars, c'est la guerre, la guerre permanente que je sentais dans l'état mental du personnage de Mara » précise l'auteur<sup>4</sup>.

C'est également la lutte quotidienne pour survivre dans un monde sous-développé et la folie qui s'empare de ces personnages au bord du désespoir.

En apparence contradictoire, le sous-titre –*Un petit jeu tranquille*– annonce l'ironie et l'humour amer qui plane sur les situations et les réparties des personnages. Quant aux dialogues, entre poésie et trivialité, ils exposent par saccades les manques et les besoins de ces êtres perdus qui, bien souvent, restent des étrangers les uns pour les autres.

Dès la première scène, la relation entre Mara et Tonio apparaît comme distanciée. Mara parle seule mais l'homme ne l'entend pas. Dans une sorte de confession, elle annonce qu'elle va le quitter :

Tonio,  
Je t'ai jamais aimé.  
Tu as ouvert ta veste et j'ai glissé mes bras, j'ai pris ton nom [...]  
J'avais qu'envie de glisser, d'aller sous la pluie,  
Qu'on me caresse les fesses et qu'on me fasse manger.  
[...] Je t'ai trompé dès le d'but

---

4. Cf. P. 3, note 3.



avec des types comme toi pour ne pas te tromper de beaucoup.  
Des types avec des bras, des types avec des mains,  
Des taillés, des buveurs, des mecs faciles à monter...  
[...] Alors un soir parce que tu te sens née  
pour inventer la neige,  
tu prends ton courage haut la main pour lancer ta grande  
pierre à la figure du grand malheur de ta petite vie et tu  
sors à l'homme que tu as installé dans ta vie. (Pontcharra, 2005 a : 3)

La conversation qui suit se déroule comme un dialogue de sourds. Mara répète trois fois qu'elle va partir mais Tonio ne comprend pas qu'il s'agit d'un vrai départ et lui demande de ramener des bières fraîches. L'attitude de ce couple illustre l'incompréhension qui sépare les individus même les plus proches. Chacun vit dans son monde et ne fait pas l'effort d'écouter ni de comprendre l'autre. D'ailleurs, ils semblent avoir perdu confiance l'un en l'autre et passent leur temps à se faire des reproches : pas de travail, manque d'argent... Quand l'excès d'alcool rend Tonio violent, Mara le provoque pour subir ses coups car dans ces moments brûlants, ils expulsent leurs haines, leurs rancœurs et leur dégoût de la vie :

Tonio m'attendait  
Avec un air pas bien remonté de la mine. [...]  
Il avait dû s'en mettre pas mal et ça frémissait.  
C'était prêt chez lui à prendre des proportions. [...]  
Quand je rentre c'est moi qui ai les rennes de le calmer, ou pas. [...]  
Je rentre là pour me battre  
Avec l'envie de faire mal. [...]  
Je fais la fière, fermée  
Avec les yeux tendus pour qu'il me rentre dedans. [...]  
Au premier coup je valse, au deuxième je m'écroule.  
Après c'est l'amour.  
La saloperie dans les larmes.  
Ça crie, ça pleure, c'est pardon,  
C'est sanglot, c'est sexe,  
Les poignets vrillés jusqu'au sang dans ses poings [...]  
Jusqu'à ce qu'il retombe comme un malheureux,  
Une masse d'homme,  
Avec toute sa chair mortelle pesée sur mon visage.  
C'est là que je respire, Bambi (Pontcharra,, 2005 a, 13-4), confie-t-elle à sa sœur..

La violence et le sexe deviennent le seul exutoire qui s'offre à eux pour décharger les tensions accumulées et la vague de désespoir qui les submerge. Paradoxalement, ils retrouvent dans ces étreintes douloureuses de brefs moments d'union et d'apaisement.

Mais un autre facteur déterminant pèse sur la personnalité instable de Mara : son enfance, dont elle ne peut se détacher complètement. Dès sa première apparition sur scène, le personnage nous est montré sous l'angle de cette dualité, par l'image d'une fillette au second plan, celle de Mara enfant :

En projection ou au réel une petite fille au fond de la scène. Elle porte une jupe plissée et des bottes en caoutchouc. Elle commence à taper du pied en rythme en tournant en rond comme si elle voulait tasser la terre ou la défoncer. (Pontcharra,, (2005 a : 3).

Cette petite fille survit dans la personne de Mara, car celle-ci n'arrive pas à se libérer des expériences traumatisantes de l'enfance : un petit frère mort que son père cherchait à faire revivre à travers elle en la déguisant en garçon, la mort du père qui, en tombant du toit, faillit l'écraser, l'abandon de la mère, qu'elle va lui reprocher maintenant : «T'inquiètes pas, tu as rien élevé, ni une fille, ni deux... [...] Une fois garnis les couffins, tu t'es cavallée dans tes bottes de majorette » (Pontcharra,, (2005 a : 30), la certitude que son père n'était pas le sien et, surtout, le manque d'affection qui a toujours présidé à la relation mère-fille. Quand Mara va enfin la voir –« Maman, 5 heures de route, 3 ans que j't'ai pas vue... » (Pontcharra,, 2005 a : 19)–, elle la retrouve peu affectueuse, malade de cancer, et unie à un jeune homme sans travail, José. En quête d'un référent pour être à même de reconstruire son identité au sein d'une famille et de comprendre le sens de sa vie<sup>5</sup>, Mara doit admettre son échec. Sa mère n'est qu'une pauvre femme, maltraitée par la vie, minée par la maladie et condamnée à mourir bientôt.

Lorsqu'elle revient, plus tard, et apprend sa mort, Mara se substitue alors à la mère disparue et joue le rôle de mère nourricière près de José, grand enfant désespéré :

Qu'est-ce que t'as ? depuis quand t'as pas mangé ?  
[...] Tu es débile mortel ou quoi ?  
(elle fouille dans son sac et sort une cuillère et des pots de bébé et commence à le nourrir) (Pontcharra,, (2005 a :37)

En jouant ce rôle maternel, elle comble le vide affectif de son enfance et se réconcilie en même temps avec sa mère et avec elle-même. La révolte intérieure cède la place à une timide quête d'amour, représentée de façon abstraite par l'échange verbal et gestuel avec un personnage invisible, la Fuite, dont la main finit par caresser un instant le visage de Mara. Par cette dernière scène, imprégnée de réalisme magique, le personnage féminin montre que malgré les épreuves et le fondement miné de son enfance, il n'a perdu ni sa capacité d'amour ni son besoin d'être aimé.

La troisième pièce, *Toutes les peines du monde* (Pontcharra, 2005 b, 2005), offre l'image d'une femme ancrée dans le tourbillon de la vie moderne : Anne, quarante ans, rentre chez elle traînant péniblement des sacs de plastique qui contiennent son dîner. Ce soir, le festin s'annonce plutôt corsé : elle va recevoir chez elle « toutes les peines du monde » :cafard, tachycardie, angoisse, insomnie, dépression, peines, peurs enfouies depuis l'enfance, solitude... Personnage de notre époque et souffrant toutes

---

5. « – Qu'est-ce que tu veux ? Pourquoi tu es venue ?

–Ça faisait 3 ans... Je voulais voir dans quel sens va la monde... » (Pontcharra,, (2005 a : 31)

ses névroses, elle nous entraîne, par son monologue échevelé, dans la course folle de ses pensées et de ses paroles car les mots font ressurgir les monstres souterrains qui guettent toujours le moment propice pour nous envahir.

Construite suivant une structure circulaire, –la dernière scène n'est qu'une répétition exacte de la première–, cette pièce explicite le sentiment obsédant qui écrase le personnage, à savoir, l'impossibilité de se libérer et « d'en sortir » un jour.

Encore une fois, il s'agit d'une femme à l'enfance malheureuse : anorexie juvénile, suivie de boulimie compulsive, maigreur effrayante puis obésité monstrueuse, vécues silencieusement dans le milieu familial : « C'était ma première névrose, oui, je crois que la première que j'ai eue, c'est ma mère qui me l'avait donnée, [...] une anorexie des familles d'un genre banal tout le monde en connaît, je me souviens, je l'ai eue toute jeune... » (Pontcharra, 2005 b : 11).

D'autre part, un climat familial tissé d'incompréhension l'a enfermée très tôt dans un monde froid et sans amour :

Comme on n'écoutait pas heureusement on n'se comprenait pas  
C'est une chance qu'on ne mesure pas tout de suite  
J'aurais compris les membres de cette famille, je serais partie (Pontcharra, 2005 b : 5)

Célibataire, sans enfants, elle n'a que les mots pour tromper la réalité. Son monologue répond au besoin de se démontrer qu'elle existe, ne serait-ce qu'à travers le son de sa voix et le jeu du langage. La parole devient l'antidote nécessaire pour résister à la solitude et au vide. Les phrases, les mots s'imposent comme une présence, ils jouent le rôle d'un animal de compagnie<sup>6</sup> :

Tu te tutoies pour te prendre pour quelqu'un,  
Quelqu'un qui s'occupe de toi,  
Qui te parle, qui te reçoit, sous ton propre toi,  
« bonsoir ma chérie » (*id.*)

Mais ce n'est qu'une relation stérile, de soi à soi, close sur elle-même, suivant le schéma structurel de la pièce. La figure du cercle et de la boucle<sup>7</sup> régit ainsi tous les thèmes abordés dans le texte : répétition des mêmes gestes, routine du quotidien – efforts, fatigue, privations, retour périodique de la tachycardie, prise de médicaments, moments de dépression, – provoquant un climat étouffant qui débouche sur le

---

6. « ce qui me saute au cou quand je rentre ? Des phrases !  
Des phrases comme animal de compagnie... » (Pontcharra, 2005 b 6)

7. « ...c'est la forme elle-même qui est inadéquate à toute progression.  
La boucle a déjà le travers de vous ramener au même endroit comme si vous n'étiez jamais parti,  
Et non contente de vous amener là, nulle part,  
Elle reconduit la course indéfiniment comme si vous n'alliez de toutes façons jamais arriver. » (*Id.* 3)

désespoir et la tentative de suicide.

À travers les bribes décousues de son discours, le personnage aborde les grands problèmes de la vie moderne : mauvaise ambiance familiale, incompréhension entre les individus, isolement, déshumanisation, névroses mal soignées et jamais guéries, isolement, conditions de vie difficiles, insomnies, antidépresseurs, anorexie et boulimie, schizophrénie, paranoïa, psychose hallucinatoire, complexes, traumatismes...

Mais à partir de cette situation particulière, on touche du doigt des thèmes qui nous concernent tous tels que le hasard de la naissance et de la vie, le fardeau de l'habitude, l'angoisse de la mort<sup>8</sup>, les dernières visions et l'après la mort (Pontcharra, 2005 b : 16), la quête d'amour (Pontcharra, 2005 b : 17), l'amour malheureux, l'abandon de l'être aimé, la tentation du suicide (Pontcharra, 2005 b : 30).

En ce sens, *Toutes les Peines du Monde* pourrait se rapprocher de certaines pièces du théâtre de l'Absurde, en particulier de Ionesco et de Tardieu. Basée sur un personnage et une situation prosaïque, elle s'ouvre sur les grandes questions fondamentales inhérentes à la condition humaine.

Anne est une héroïne des temps actuels, une lutteuse sans gloire qui parvient tout de même à survivre dans un monde hostile et impitoyable pour les plus défavorisés.

En conclusion, j'aimerais souligner ce qu'apportent les œuvres de Natacha de Pontcharra au théâtre de ces dernières années. Dans ces trois pièces, non dénuées d'une ironie et d'un humour parfois cruels, l'auteur met en relief la tragédie de la femme moderne, engluée dans son passé et dans son présent, brisée dans sa vie affective et sentimentale, victime du système social et cependant, disposée à la compréhension et à la générosité.

Ses textes intenses sur la quête d'amour et le désespoir nous parlent du sens de la vie et nous renvoient à nos propres questionnements sur nos problèmes d'identité, de relation avec l'autre et avec le monde qui nous entoure.

Le langage de Pontcharra<sup>9</sup>, à la fois trivial et poétique, truffé de métaphores décapantes et de déconstructions inattendues, prend corps entre le ludique et le tragique pour éveiller et maintenir la surprise, la curiosité et l'émotion du lecteur/spectateur. C'est le langage humain dans tous ses états, utilisé comme révélateur des angoisses et des crises de l'individu de ce XXI<sup>e</sup> siècle. Son humour ravageur nous incite à réfléchir et à admettre nos manques et ceux de notre société.

---

8. « L'angoisse...

tu as aussi ramené cette vieille, vieille [...] vieille salope comme le monde ?

qui n'arrête pas de répéter « On va mourir »

« on va tous mourir [...] et moi plus tôt, et moi plus vite, et moi pire, et moi plus mal. Je vais mourir » merde. » (Pontcharra, 2005 b 15)

9. Une étude sur le langage théâtral de N. de Pontcharra reste à faire, mais n'avait pas sa place dans une intervention si limitée par le temps et l'espace.

Pour corroborer les conclusions de cette brève analyse, je citerai ces mots de l'auteur, où elle nous fait part des tenants et des aboutissants de sa démarche théâtrale :

C'est peut-être cela, une des tentatives, tentation, de l'écriture, de circuler sur ce chemin de crête qui passe au bord de nos gouffres. Ces extrémités de soi, paradoxalement, jouxtent et dépassent nos vies propres et semblent rejoindre les lieux communs qui nous unissent tous. Solitude, folie, enfermement, traverser ce terrible par le rire et la joie du jeu. Un jeu à trois jeux explosant leurs cloisons de façon jubilatoire, celui des mots, du corps, et de l'espace clos d'un lieu de vie, donnés à la même règle, passer un peu de foudre de notre humanité<sup>10</sup>.

(Natacha de Pontcharra)

## Références bibliographiques

LIOURNE, M. (1998). *Lire le théâtre moderne*. Paris : Dunod.

PONTCHARRA, Natacha (de) (1996). *Portrait d'art, Baptême et Mariage*, Cognac, Dumerchez, Le Temps qu'il fait.

PONTCHARRA, Natacha (de) (2005 a). *Le Monde de Mars*, inédit. Traduit à l'espagnol par Fernando Gómez Grande en 2007.

PONTCHARRA, Natacha (de) (2005 b). *Toutes les peines du monde*, inédit.

PONTCHARRA, Natacha (de) paroles recueillies dans <[http://entractes.sacd.fr/oeuvre\\_edite2.php?idoeuvre=480&l=a](http://entractes.sacd.fr/oeuvre_edite2.php?idoeuvre=480&l=a)>

RYNGAERT, J.-P. (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas.

SARRAZAC, J.-P. (1995). *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Médiannes.

SARRAZAC, J.-P et SERMON, J. (2006). *Le personnage contemporain : décomposition, recomposition*. Éditions théâtrales.

---

10. Ce travail s'inscrit dans le Projet de Recherche du MEC espagnol n° HUM2006-8785.



# UN REGARD POSTCOLONIAL SUR LA NÉGRITÉ DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN : AUTOUR DE *PIÈCE AFRICAINE* DE CATHERINE ANNE<sup>1</sup>

Domingo Pujante González

Universitat de València

À Henry Ferney Vásquez Sáenz

Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs, mais, qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? (Genet, 1958 : 15)

L'Athénée Théâtre Louis-Jouvet de Paris ouvrait la saison théâtrale 2007-2008 avec deux pièces, si j'ose dire, « en noir et blanc ». Il s'agit de *Les Nègres* de Jean Genet et de *Topdog/Underdog* (Prix Pulitzer en 2002) de l'afro-américaine Suzan-Lori Parks<sup>2</sup> (née en 1964 dans le Kentucky), littéralement Chien dominant/Chien dominé. Toutes les deux, fortement dérangeantes, redonnent vie au couple « maître/esclave », déjà classique chez les auteurs héritiers des théories artaudiennes sur l'importance du double et de la cruauté dans le théâtre contemporain. Toutes les deux exploitent le jeu théâtral hautement baroque de la mise en abyme et questionnent le concept de « négrité » en abordant avec douleur les relations de pouvoir animalisées entre le Nord et le Sud, entre les sociétés dites occidentales et les sociétés africaines ou afro-américaines, et ayant, de surcroît, des connotations colonialistes mal résolues, historiquement parlant. Une troisième pièce « engagée » sur les rapports Noir/Blanc était également à l'affiche du 2 au 27 octobre 2007 au Théâtre Tarmac de La Villette à Paris. Il s'agit de *La Comédie indigène* mise en scène par Lofti Achour (avec la collaboration artistique de Natacha de Pontcharra)<sup>3</sup>, parodie grotesque du colonialisme, du racisme, de leurs discours de

---

1 Ce travail s'inscrit dans le Projet de Recherche du MEC espagnol n° HUM2006-8785.

2. Suzan-Lori Parks jouit d'une très grande réputation à l'heure actuelle aux États-Unis et ailleurs. En 2007, sa création *365 Days-365 Plays* a été représentée dans plus de 700 théâtres du monde entier. Pour avoir une idée plus complète sur sa biographie, son théâtre (influences, thèmes, style) et ses créations (*Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1989), *Betting on the Dust Commander* (1990), *Pickling* (1990), *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (1990), *Devotees in the Garden of Love* (1992), *The America Play* (1994), *Venus* (1996), *In the Blood* (1999), *Fucking A* (2000), *Topdog/Underdog* (2001), *365 Days-365 Plays* (2006)), voir l'étude récente faite par Geis, Deborah R. (2008), *Suzan-Lori Parks*, The University of Michigan Press.

3. Natacha de Pontcharra est, à mon sens, une dramaturge d'une grande profondeur et d'une parole puissante et touchante. Elle travaille en étroite collaboration avec le metteur en scène Lofti Achour qui crée régulièrement ses pièces. D'abord peintre et graphiste, puis nouvelliste, elle commence à écrire pour le théâtre en 1991 à la demande de celui-ci. Tous les deux s'intéressent aux exclus de la société et mettent en scène des personnages piégés dans la rigidité du système normatif. Ils ont animé des stages d'écriture théâtrale et ont partagé la direction artistique du théâtre Le Rio à Grenoble pendant trois ans. Ils ont réalisé également deux courts métrages : *Single* (2000) et *Ordure* (2006). Elle a écrit

domination et de leurs représentations sur un siècle, de 1830, année de la prise de possession de l'Algérie par la France, à 1931, année de la dernière grande Exposition Coloniale Internationale dans le Bois de Vincennes à Paris<sup>4</sup>. Dans cette pièce, Achour a recours à l'intertextualité, à des voix et des citations qui se font écho, qui rebondissent et se superposent. Par le biais d'une succession de tableaux vivants ou projetés où l'humour noir se greffe dans la gravité des propos, il présente côte à côte, des textes d'écrivains célèbres (André Gide, Victor Hugo, Guy de Maupassant..., du côté de l'hégémonie coloniale, mais aussi Aimé Césaire, l'un des fondateurs du mouvement littéraire de la négritude et un anticolonialiste résolu), des écrits pseudo-scientifiques (dont un très curieux « Art d'aimer aux colonies » du Docteur Jacobus X publié dans les années 1920) et des chansons coloniales. Ainsi se côtoient des discours du XIX<sup>e</sup> siècle sur la hiérarchie des races (déclamés par un Docteur blanc et assimilés par deux autres scientifiques maghrébin et africain, tous les trois en blouses blanches) ; une leçon de français « tel que le parle le Sénégalais » ou « petit nègre », donnée par un représentant de l'armée coloniale française à deux soldats algérien et sénégalais (« Le français selon la méthode Gouin », méthode d'enseignement du français aux militaires indigènes) et des débats à la Chambrée des Députés sur les Arabes lors de la « conquête » de l'Algérie. L'idée d'extermination survole toute la représentation (« On peut exterminer certains peuples, on ne peut les changer », Alphonse de Lamartine), tout comme l'intériorisation de ce discours par les propres victimes et la stigmatisation d'une sexualité n'appartenant pas à la norme ou la mise en cause de l'« altersexualité »<sup>5</sup>. Deux espaces et deux visions de l'altérité s'affrontent continuellement dans toute la pièce. Ainsi, un dernier tableau plus contemporain met en scène un faux dialogue symbolique entre un politicien-conférencier es-exotisme, clairement identifiable avec l'actuel Président de la République, et un contradicteur (« Ces images parlent de l'occident d'abord et de sa déraison »,

---

une vingtaine de pièces de théâtre dont *Cet assassin là vous aime* (1991), *Mickey la Torche* (1992), *Dancing* (2000), *Les Ratés* (2000) ou *Je m'appelle pas Shéhérazade* (2004).

4. Les autorités de la III<sup>e</sup> République voulaient persuader la population des bons fondements de leur œuvre la plus importante : la colonisation et la mise sous protectorat d'une grande partie de l'Afrique et d'autres pays de l'Orient. Ainsi, le 6 mai 1931, le Ministre français des Colonies, Paul Reynaud, inaugure avec faste cette spectaculaire exposition en compagnie du Président de la République, Gaston Doumergue, et du Commissaire général de l'exposition, le maréchal Hubert Lyautey, de qui l'on retient la fameuse phrase pour contester la prétendue infériorité des peuples colonisés : « Les Africains ne sont pas inférieurs, ils sont autres ». Voir à cet égard, L'ESTOILE, Benoît de (2007). *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris : Flammarion. En partant du cas français, l'auteur propose un regard anthropologique sur la façon dont les Occidentaux concevons notre propre place dans le monde et il se demande quel sens a un « Musée des Autres » (ouvert en 2006 au Quai Branly à Paris) dans un monde postcolonial où se redéfinissent les frontières entre nous et les autres.

5. Sur la confrontation entre orthosexie et altersexualité voir, LABOSSE, Lionel (2005). *Altersexualité, éducation & censure. Ceci est un pamphlet*. Paris : Publibook. L'auteur fait également un commentaire de cette mise en scène sur son site web <http://www.altersexualite.com> (rubrique Culture, divertissement & copinage...). 0000000000



Achille Mbembe<sup>6</sup>). Ces reflets de l'illogisme et des paradoxes des réflexions racistes et paternalistes des intellectuels français ne font que, par le mélange du rire et de l'effroi, mettre en relief les clichés coloniaux et postcoloniaux qui persistent de nos jours.

En tant que précurseur de la « question noire » au théâtre, qui revient en force d'un point de vue social et culturel ces dernières années, il me paraît important de mettre en exergue la particulière vision de ce conflit proposée par Genet dans *Les Nègres*, cette pièce créée à la veille des indépendances africaines.

Cette nouvelle création de la jeune metteuse en scène, possédant la double nationalité franco-portugaise, Cristèle Alves Meira (elle a travaillé auprès de Jorge Silva Melo à Lisbonne et auprès d'Enrique Diaz à Rio de Janeiro et a été assistante de François Orsoni, Thierry Peretti et Arnaud Meunier en France) et de sa compagnie Arts-en-sac présente une troupe de comédiens jouant l'idée que des Blancs se font des Noirs<sup>7</sup>. Ces comédiens sont donc « noirs et blancs » ou même « noirs sur blancs ». Ils vont être jugés à leur tour par une Cour où les rôles sont interprétés par des comédiens, eux aussi, noirs et blancs. Cet effet d'emboîtement de situations et d'apparences équivoques crée une mise en miroir permanente. En effet, le conflit rebondit continuellement et nous oblige à considérer autrement cette question sans doute très complexe dans notre société européenne actuelle où l'arrivée massive d'Africains dans des conditions fortement précaires, dans toute l'extension du terme, fait chavirer notre monde occidental qui se veut l'étendard des principes démocratiques, de l'accueil, de la justice sociale et des droits de l'homme. Cristèle Alves Meira est spécialement sensible à la question de l'immigration et a réalisé en 2005 un film documentaire sur le Cap-Vert. Elle fait la suivante note d'intention concernant sa mise en scène de *Les Nègres* :

Quand la Cour accuse les Nègres d'un crime, ces derniers deviennent comédiens et offrent pour leur jugement une belle tragédie grotesque. Les Nègres comédiens, possédés par une fureur carnavalesque, se réunissent cérémonieusement dans un lieu clandestin pour jouer à la tragédie classique devant la Cour juge. Ils se répètent pour la énième fois *Le Meurtre de la Blanche* et inventent alors la mort, la vie et l'amour. Les Nègres jouent à paraître ce qu'ils sont déjà et à être ce qu'ils ne sont pas. Non loin, une révolte se prépare. Déguisements, masques, jeux de miroirs sont autant d'armes contre les clichés qui les possèdent. Cette clownerie nous perd entre le jeu et le réel, entre le rite et l'improvisation.

---

6. Voir MBEMBE, Achille (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala. Mbembe est reconnu de nos jours comme l'un des plus grands théoriciens du postcolonialisme.

7. Rappelons au passage les mots de Genet (1958 : 15) : « Cette pièce, je le répète, écrite, par un Blanc, est destinée à un public de Blancs. Mais si, par improbable, elle était jouée un soir devant un public de Noirs, il faudrait qu'à chaque représentation un Blanc fût invité – mâle ou femelle. L'organisateur du Spectacle ira le recevoir solennellement, le fera habiller d'un costume de cérémonie et le conduira à sa place, de préférence au centre de la première rangée des fauteuils d'orchestre. On jouera pour lui. Sur ce Blanc symbolique un projecteur sera dirigé durant tout le spectacle. Et si aucun Blanc n'acceptait cette représentation ? Qu'on distribue au public noir à l'entrée de la salle des masques de Blancs. Et si les Noirs refusent les masques qu'on utilise un mannequin. »

Grotesque, rire et jeu, voilà le mot d'ordre des *Nègres* pour éclater les clichés. Dans cette pièce, tous les rapports de force s'estiment en termes de couleur. Le blanc est la lumière, le noir est l'ombre, indissociables comme l'être et son reflet. Tentant une impossible amputation, l'être – le noir, le jaune, le rouge, le bleu – cherche à combattre son reflet, le Nègre. Mais comment un homme peut-il triompher de son ombre ? C'est là tout le grotesque de la pièce.<sup>8</sup>

*Les Nègres*, pièce très peu montée en France, l'a surtout été aux Etats-Unis, où Genet a été l'un des porte-parole des *Black Panthers*<sup>9</sup>. Comme dans le film documentaire de Jean Rouch, *Les Maîtres fous*, c'est une vraie cérémonie, avec le même dispositif du rituel. Rouch a tourné ce film en 1955 et *Moi, un Noir* en 1959. Pour sa mise en scène de *Les Nègres*, Cristèle Alves Meira s'est beaucoup inspirée de *Les Maîtres Fous*, film qui était projeté en lever de rideau de la pièce quand elle fut créée. Dès ses débuts en Afrique, Jean Rouch fut antiraciste, anticolonialiste et antipétainiste, ce qui lui a valu quelques mésententes avec l'appareil colonial. Il était très attentif aux relations qu'il entretenait avec les gens qu'il filmait. Il fallait que le rapport humain soit « sympathique », au sens premier du terme.

C'est cette association de rituel (ou jeu) et de dérision (ou carnaval) qui me semble particulièrement intéressante lorsque l'on aborde un sujet aussi complexe que l'identité, toujours liée à des problèmes de jugement d'autrui. Jean-Paul Sartre voyait dans *Les Nègres* une messe noire, mais le texte s'attache aussi au concept de carnaval où les masques des personnages nous invitent à nous interroger sur leurs véritables identités. Cristèle Alves Meira dénonce ainsi, elle aussi, les apparences trompeuses, les clichés, les préjugés en réunissant des comédiens d'horizons divers – Cameroun, Bénin, Côte d'Ivoire, Togo, Antilles, Inde, Chili, Etats-Unis – dans un souci d'élargir la définition du « Nègre » et de ne pas la réduire à la couleur de peau.

Le jeu et le rire, mais également le secret, sont aussi des leitmotifs de *Pièce africaine*, pièce musicale pour douze interprètes, accordéon et percussions de Catherine Anne!<sup>10</sup>

---

8. Cette note d'intention de Cristèle Alves Meira (p. 3) fait partie d'un dossier pédagogique de 21 pages. Il a été réalisé à l'occasion de cette mise en scène de *Les Nègres* de Genet par Valérie Maureau, dramaturge et assistante à la mise en scène, en concertation avec Soizic Le Lasseur et l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet. Il est déchargeable sur <http://www.athenee-theatre.com> (programmation, archives, saison 2007-2008).

9. Rappelons au passage que les Panthères noires est l'une des principales organisations de libération de la communauté noire. Elle a été fondée en 1966 en Californie pour protéger les Noirs contre les violences policières. Elle est devenue de plus en plus extrémiste, revendiquant le pouvoir noir (Black Power) et constituant des milices armées.

10. En 1987, Catherine Anne a mis en scène la première de ses pièces éditées : *Une année sans été*, inspirée par l'œuvre et la vie de Rainer-Maria Rilke et qui a reçu le Prix Arletty en 1991. Depuis plus de vingt ans, sa production dépasse largement la vingtaine de pièces dont la plupart sont publiées chez Actes-Sud, généralement jouées dans des théâtres de premier plan, tant en France qu'à l'étranger, et traduites en plusieurs langues. On peut citer *Combien de nuits faudra-t-il marcher dans la ville ?* (créée en 1988, éditée en 1999), *Éclats* (1989), *Tita-Lou* (1990), *Le Temps turbulent* (1993), *Agnès* (1994), *Trois femmes* (1999), *Le Bonheur du vent* (2003) et *Du même ventre* (2006). Elle a écrit et créé également des pièces accessibles aux enfants ou au jeune public. Elles ont été publiées chez L'École des Loisirs, dont *Nuit pâle au palais* (1997), *Petit* (2002) et *Une petite sirène* (2007), ou chez Actes-Sud, dont *Ah là là ! Quelle histoire* (1995) et *Le crocodile de Paris* (1998). La critique a souvent signalé que l'écriture de Catherine Anne s'avance dans une langue vive et musicale

publiée par L'Avant-scène théâtre en 2007 et mise en scène par elle-même au Théâtre de l'Est Parisien – qu'elle dirige depuis 2002 – du 1<sup>er</sup> mars au 6 avril 2007. Catherine Anne est sans aucun doute l'une des principales représentantes des voix féminines dans le théâtre francophone contemporain, des voix qui se multiplient et se diversifient dans ce début du XXI<sup>e</sup> siècle.

« Il n'est pas simple de vivre dans un pays riche avec des moyens d'existence qui sont très supérieurs à ceux de la majorité des habitants de la planète et de penser au destin de tous ces êtres humains » (Anne, 2007b : 40), soulignait l'auteure dans le numéro 9 de la revue *OutreScène* intitulé *Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ?* En effet, elle s'est souvent intéressée aux gens qui sont dans une situation de précarité, mais également aux conflits générationnels, aux rapports familiaux, aux désirs inavoués, aux jalousies secrètes, aux frustrations personnelles, aux problématiques dites féminines comme la maternité. On pourrait affirmer, d'une manière générale, qu'elle fait un théâtre identitaire qui privilégie incontestablement la voix des femmes dans leurs rapports entre elles et avec leur entourage, tout en refusant d'être enfermée dans des catégorisations qui limiteraient les possibilités interprétatives.

L'intrigue de *Pièce africaine* pourrait se résumer de la sorte, comme l'indiquait le programme : quelque part en Afrique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, huit touristes blancs et français et leur guide noir et français... Mais, brusquement, le « circuit aventure » est interrompu par une panne de moteur, au milieu du désert (« une terre harassée de soleil » (11)<sup>11</sup>), près d'un site rupestre nommé « la Montagne des Esprits ». À partir de cette panne, les tensions, mais aussi les désirs, s'exacerbent. La chaleur accablante, le vide oppressant, l'inquiétude et l'impatience augmentent, au fur et à mesure que le temps passe. La nuit arrive. Ils doivent camper et s'installer dans l'attente. La méfiance et le doute surgissent vis-à-vis du guide noir et d'eux-mêmes. À la fin de la première journée (4<sup>e</sup> tableau), trois Noirs font leur apparition : deux femmes et un homme. Ils sont mystérieux, presque tombés du ciel. Les questions se succèdent : d'où viennent-ils ? Quel est leur secret ? Ils parlent français, cependant. Awad, le jeune homme noir, prétend être mécanicien. Peut-il réparer ce qui est abîmé ? Et à quel prix ? Les complots s'activent, la dignité se perd, la méfiance s'accroît, la bassesse humaine et l'égoïsme prennent forme. Tout peut être vendu et acheté sans scrupules.

Les chants rythment cette *Pièce africaine* dont le point de départ est une faille

---

aux échos poétiques, un rythme souvent rapide et la recherche du ton juste. Elle s'attache, à mon sens, surtout à raconter des histoires, à dévoiler des secrets, à approfondir des personnages apparemment anodins. Dans chaque pièce, la fable donne aux lecteurs-spectateurs une résonance de notre univers, de l'intimité individuelle au grand monde de tous les autres. Ainsi l'individu perd sa raison d'être s'il n'est pas confronté à la collectivité, s'il ne partage pas son projet de vie avec son environnement.

11. Toutes les références appartiennent à la même édition. Je n'indiquerai que le numéro de page entre parenthèses.

qui devient défaillance. En effet, l'œuvre met à jour les incompréhensions au sein de ce groupe d'êtres humains, tous pareils en fin de comptes, Noirs et Blancs, femmes et hommes, réunis par le hasard. La pièce s'achève avec un coup de théâtre et un renversement de la situation. Kossi, le guide, part à la recherche de secours. Awad répare la voiture après avoir reçu la promesse d'une somme très élevée d'argent. Tous les Blancs ont décidé de ne pas la payer et de le dénoncer à la police à l'arrivée au village le plus proche. Cependant, Nelly (la jeune Noire de 20 ans), muette à cause du traumatisme de la perte de son enfant, s'est approprié de tous leurs documents, de leur argent et de leurs calmants et elle leur offre une boisson pour fêter leur départ, un breuvage où elle a déversé les somnifères volés. Ainsi le lecteur-spectateur découvre que les trois Noirs sont des sans-papiers déportés et abandonnés par les autorités militaires françaises. Voilà du coup tous « sans-papiers », tous clandestins, Noirs et Blancs. Fatoumata (la femme noire la plus intègre en apparence) renonce à ses principes pour se sauver. Voilà les Noirs partis. À la façon d'une farce grotesque médiévale, voilà les trompeurs trompés. Quant aux touristes français, il ne leur reste qu'à vomir toute leur violence, tant physique que verbale, longtemps retenue, et à s'entretuer à coup de fusil.

On comprend donc très vite l'ambiguïté du titre qui met en évidence le jeu de polysémie déjà contenu dans le mot « pièce ». Mise en abyme, donc, jeu dans le jeu, mais également « partie d'un engrenage », « instrument d'un engin », morceau abîmé qu'il faut réparer et qui fait que l'ensemble soit en panne, car, pour Catherine Anne, il manquerait toujours une pièce en Afrique. Le lecteur-spectateur comprend aisément le symbolisme de cette *Pièce africaine* : panne de société, panne d'identité. En effet, il y aurait deux niveaux de « panne ». Tout d'abord, une panne individuelle puisque tous les personnages sont en crise, voire désabusés, ce qui fait qu'ils partent à la recherche de quelque chose ou de quelqu'un qui puisse (re)donner sens à leur vie monotone. Il y aurait également une panne collective qui s'exprime par les clichés, les préjugés, la méfiance et l'intolérance vis-à-vis de l'autre et, surtout, par cette absence d'espoir ou même de foi dans des valeurs solidaires et supposément universelles.

La structure de *Pièce africaine* est assez complexe et quelque peu irrégulière car elle comporte une imbrication d'éléments hétéroclites du point de vue formel et une logique interne qui se voit cassée à certains moments. Le fait d'avoir mis dix ans à écrire la pièce dénote un certain malaise de la part de l'auteure, par rapport au sujet abordé, qui transparait dans la structure.

Elle est divisée en neuf tableaux d'extension inégale ayant une progression linéaire. Les quatre premiers tableaux intitulés respectivement : *Exposition au soleil blanc* (11-17), *Attente* (17-20), *Impatiences* (20-27) et *Digestion* (28-50) correspondent à la première journée. Du cinquième au huitième tableau, on assiste à la seconde journée. Ces parties portent le titre de *Aube* (51-78), *Départ* (79-83), *Nuit dernière* (83-92) et *Aube à nouveau*

(92-112). Cette journée est nettement plus longue que la première. Le neuvième tableau porte le titre de *Dernier réveil* (112-117) et il constituerait un bref épilogue aux autres parties. Ainsi, l'action serait rythmée par le soleil et la progression « naturelle » du temps. À la fin de chaque tableau (sauf après le septième où il est absent), il y a un intermède de transition où Kossi, le guide noir et français qui agglutinerait les deux aspects opposés, apparaît seul, en aparté avec le public. Sa voix, fortement poétique, devient une voix cosmique, mystérieuse, universelle : devenir de la conscience, flux de la mémoire qui interpelle et réclame la participation du lecteur-spectateur. Une voix qui met fin à la pièce dans un *Épilogue inachevé* :

Personne ne sait pourquoi ce qui a résisté si longtemps, tout à coup casse. Les êtres, les objets, les sentiments... Tout à coup, ce qui résistait, casse. Vous ne savez pas pourquoi. (Premier intermède, 17)

Désert. Imaginez !

Une étendue qui va au-delà du regard humain, un silence qui va au-delà de ce que l'oreille entend, une terre crevassée par l'absence. (Deuxième intermède, 20)

Infernale réparation. Dans les entrailles du moteur, je continue. Je démonte, pièce à pièce, la mécanique sans comprendre [...].

Quand je me redresse, le ciel a basculé. Les étoiles vibrent dans l'immensité ; grain de poussière, je suis. (Troisième intermède, 27)

« La mémoire est une pierre lourde, mais sans elle, le vent t'emporte. »

La voix de ma grand-mère, comme un fil dans la nuit...

Elle me revient, racontant la fuite de cet homme et de cette femme, ensemble liés.

Ensemble liés, et dans son ventre à elle, un enfant qui n'a pas encore connu le froid. (Quatrième intermède, 49)

Nulle part est ma terre [...].

J'ai connu le temps de ma vie, passé à éviter la haine, passé à attendre, noué dedans.

J'ai connu mon temps de petit Français noir, jamais en repos, jamais à l'abri des soupçons, des sarcasmes.

Là où je suis né, certains me voient comme un ennemi, un dangereux, un gale.

J'attends toute mon enfance, que la colère guérisse en moi. J'attends, toute ma jeunesse, d'être chez moi chez moi. [...]

Je n'ai su que me taire. (Cinquième intermède, 78)

J'ai peur de n'être jamais entendu ni vu, hors de cette scène sur laquelle, par inadvertance, je suis.

J'ai peur de vous. Avez-vous peur de moi ?

Nous apaiserons-nous un jour ensemble ?

Ensemble debout sur notre terre trop petite.

Ensemble debout respectant nos douceurs enfouies.

Le temps, le temps, le temps passe, le temps presse, le temps est précieux ! (Épilogue inachevé, 116)

Après le huitième tableau, on assiste à un septième intermède où Kossi expose une ruse narrative qui donnerait « véracité » aux faits représentés et justifierait d'une certaine manière le but de la pièce et cette sorte de confusion ou chaos formel :

Un jour, celle qui écrit cette histoire est venue, son fardeau de feuilles sur les bras. Je vous jure !

Elle m'a dit : « Joue ton propre rôle, Kossi ! Sois sur scène, au centre de l'histoire. »

Quelle histoire ? Est-ce que je sais, moi, ce qui s'est noué, dénoué ?

Est-ce qu'il y a eu une histoire ?

Est-ce que la somme des gestes imparfaits, des paroles balbutiantes forme une histoire ?  
(Septième intermède, 111)

Mais la structure se complique encore grâce à l'alternance de dialogues et de chants (dans tous les tableaux sauf au troisième et au sixième) à la rime facile, propre à la comédie musicale. La présence de la musique est, sans doute, très forte dans la pièce puisque Marlène joue également de l'accordéon à certains moments. Cette musique a été composée par Fabienne Pralon, qui joue le rôle de Marlène et qui interprète, donc, ses propres créations. Ces chants montreraient, par le biais d'un humour grinçant, les frustrations de tous les personnages en nous offrant un portrait de leurs misères. En réalité, personne ne voulait aller en Afrique et ils se sentent tous piégés dans leurs préjugés, dans leurs désirs avortés, dans leurs rêves devenus cauchemars par manque d'initiative et de responsabilité :

BENOÎT : J'ai chaud j'ai chaud / Trop / Trop c'est trop / J'ai chaud je sue / Si j'avais su. (1. Exposition au soleil blanc, 12)

Tous : désert / absence / torpeur / coups de haine / attente attente attente lente. (2. Attente, 19)

MARLÈNE : Dis qu'attendons-nous / De la vie et de nos bonnes étoiles / Un peu de secours / Mourir ailleurs plus tard plus sages. (4. Digestion, 28)

PÉNÉLOPE : Il y en a tant / Qui ont des frissons de tristesse / Elles se distraient de leur détresse / Au cou des amants de paresse / Amèrement / Je ne veux pas moi avoir l'air / D'être aux aguets (4. Digestion, 31)

MAXIME : Digérons / Petit patapon / Le ventre plein / On est serein / Grâce à Dieu depuis toujours / Quand on a faim / À défaut de l'amour / On a la bouffe amie / Et la gastronomie (4. Digestion, 31-32)

Zoé : Venue déterminée / Je partirai minée / N'ayant pu embellir ma vie / D'une étreinte virile / Pour calmer mon envie / Ce circuit fut stérile. (4. Digestion, p. 33)

HENRIETTE : Mon époux était militaire il semblait fou / De mes beaux yeux de mes romans et de mon cou / Aucun mystère / Il m'a conquise en militaire / Ce fut le temps du Sénégal un vrai régal / Des princesses j'étais l'égale / Servie bichonnée adorée / J'ai mangé ma miche dorée / Mais vite il fallut se tapir craignant le pire / Dans l'écroulement de l'empire. (5. Aube, 60)

MARLÈNE : Je suis venue rêver / Le rêve de mon frère / Toujours mon frère rêvant d'Afrique / Il s'offrit ce circuit magique / Or coup fatal / Son chef malade à l'hôpital / Un sacrifice fut de mise / Pour sauver l'entreprise / Moi je jouais je jouais je jouais sans fin. (5. Aube, 75)

BENOÎT : Elles n'ont pas d'importance / Nos histoires / Quand on pense / À la vie qui fuit / Pauvres jeux de la nuit / Illusoires / Dans l'ennui / D'être minuscule / La peur du ridicule / Dérisoire. (7. Nuit dernière, 83)

FATOUmata : En cachette ils nous ont embarqués / Poussés vers cet avion militaire / Dans lequel nous avons trébuché / Paquets sur nos paquets roulés pauvres / Nos papiers dérisoires inutiles / Auscultés chiffonnés écartés / Tant de temps tant de peurs tant d'espoir / Puis soudain toute honte avalée / Le ballet de police excitée / En cachette ils nous ont embarqués / Dans l'avion plus un seul policier [...] / Clandestins expulsés sans destin / Long voyage au-dessus de la terre [...] / Autrefois j'y ai cru autrefois / À l'école de la grande République / J'ai hissé le drapeau bleu blanc rouge / De mes bras mes bras frêles de fillette / J'ai hissé ce drapeau bleu blanc rouge / Dans le ciel si brûlant du pays [...] / Encombrés de nos vies déplacées / Puis l'avion clandestin s'est posé / Au milieu d'un désert de cailloux / Ils nous ont jetés là tous les trois (7. Nuit dernière. 90-92)

IRÈNE : La ruse et le secret toujours / Tuent nos amours / Qui peut-on croire / Dans cette foire. (8. L'aube à nouveau, 98)

CAMILLE : Magnifique magnifique / Ta belle voix qui s'élève / Je suis un tragi-comique / Pas un gars de rêve. (8. L'aube à nouveau, 101)

En ce qui concerne les personnages, il y a sept femmes et cinq hommes. Leurs âges vont de 20 ans (Nelly) à 70 ans (Henriette), mais la plupart ont entre 30 et 40 ans. Il y a huit Blancs et quatre Noirs dont Kossi, le guide, qui servirait de lien entre les deux mondes : le noir et le blanc, la France et l'Afrique, le réel et le merveilleux, les vivants et les morts, le passé et l'avenir.

Les tentes sont réparties durant le circuit par affinités ou par liens familiaux :

Tente 1 : Marlène (33 ans) seule avec son accordéon, femme absente, peu intégrée.

Tente 2 : Zoé (32 ans), frivole, désespérée pour trouver l'homme de sa vie (« Je donnerais cher pour un Schweppes ! À la rigueur, un Coca ! Quelque chose de frais qui pétille. Quelque chose qui rappelle la civilisation. Un Coca glacé, oui ! », 11) et Pénélope (24 ans), cœur pur d'une grande timidité et qui rougit impudiquement. Il s'agit de deux cousines qui ont dépensé l'héritage d'une tante dans ce circuit aventure.

Tente 3 : Irène (35 ans), en apparence vouée à son mari et secrètement enceinte, et Maxime (34 ans) : obsédé par les photos. Il s'agit d'un couple conventionnel à la limite du dégoûtant (« Irène : Chéri, tu as trouvé ça beau, n'est-ce pas ? Maxime : Beau, beau... Ma foi, chérie, je manque de références, là ! 12).

Tente 4 : Benoît (43 ans), ingénieur nucléaire, machiste et misogyne camouflé (« Benoît : Étrangler une femme de temps en temps, ça doit faire un bien ! » 35) et Camille (30 ans), pédagogue, intellectuel qui s'intéresse à l'art.

Tente 5 : Henriette (70 ans), vieille dame aigrie, méprisante, ayant vécu le colonialisme autrefois en Afrique et revenue par nostalgie de domination.

Dans cet espace symbolique où les références se brouillent très vite pour laisser transparaître les rancunes et les méfiances entre les personnages, le lecteur-spectateur observe la médiocrité et la mesquinerie de leurs vies et l'excuse du circuit aventure pour redonner un peu d'émotion à leurs existences. Une aventure pas vraiment désirée, mais imposée. Benoît déteste Camille et ses connaissances artistiques. Zoé déteste Irène et

Maxime et leur bonheur parfait et ainsi de suite... Tout est envie et jalousie déguisées sous un jeu d'apparences et l'absurdité de se voir confrontés à ce cauchemar qu'ils se sont imposés à eux-mêmes. Ils ne font que tourner en rond, se noyer dans leurs propres frustrations. La pièce joue l'affrontement de deux groupes d'individus et de chaque individu avec soi-même. Elle se construit autour du récit de Kossi, qui n'appartient à aucun de ces groupes et fait le lien entre les deux. Il serait situé dans un autre espace, précisément l'espace symbolique de l'entre-deux. Les personnages n'ont rien de « héros » conventionnels, ils sont hautement dérisoires et se voient dépassés par la situation. De là, l'échappatoire de l'humour, du chant et du merveilleux qui casse la tension dramatique.

Il y aurait également un sens circulaire ou prémonitoire de l'action puisque Zoé, qui intervient en premier lieu au début de la pièce, annonce en plaisantant sa propre mort : « je vais mourir » (11) et elle subit la violence extrême de Benoît sur elle à la fin de la pièce.

Ainsi, à partir d'une situation simple, la pièce fait crisser, grincer, les rapports réels et fantasmatiques entre les êtres humains et entre l'Afrique Noire et la France. La fable, qui démarre dans une apparente légèreté d'opérette, tourne au suspens policier et finit par un coup d'éclat.

Je rêve, dit Catherine Anne, d'amener, avec les moyens simples du théâtre, ces personnages à nous faire rire, frémir et fredonner ensemble. Et réfléchir. Ensemble. Parce que cet « être ensemble », qu'une belle représentation théâtrale amène comme un miracle, est justement ce qui nous manque tant. Être ensemble sur scène, être ensemble dans un théâtre, être ensemble dans la ville, être ensemble sur la terre<sup>12</sup>.

La pièce a été, en général, bien reçue par la critique et les spectateurs en ont apprécié la fraîcheur et la capacité de mettre en éveil notre imaginaire ainsi que l'excellent travail des comédiens. De plus, les chants, à la manière d'une comédie musicale, dont les mélodies sont rythmées par les mains et le corps, cassent la tension et la gravité du sujet et créent un contraste d'une grande force théâtrale qui dédramatise le conflit tout en accentuant son importance. Chanter à la manière du chœur grec pour dénoncer la violence et l'injustice entre les êtres humains est vraiment un bijou dans cette *Pièce africaine* qui renoue avec les origines du théâtre. Cependant, une longueur excessive du texte et de la représentation (deux heures), des situations qui tournent un peu en rond, des personnages qui évoluent à peine, une certaine prévision des discours et quelques abus des stéréotypes, toujours inévitables lorsqu'on aborde des sujets tellement complexes avec des yeux occidentaux malgré tout, enlèvent, sans doute, un peu d'intensité à la pièce.

William Nadylam qui joue le rôle de Kossi et qui a également joué dans *Les Nègres*

---

12. Voir le site web du Théâtre de l'Est parisien : <http://www.theatre-estparisien.net/Piece-africaine>.



de Genet dit dans la préface à *Pièce africaine* :

[...] L'Africain ne devient plus que soleil et désert, famine et pipeline, pauvreté et sauvagerie.

Tandis que nous devenons *traveller's cheque* et téléphone portable, argent et voiture, technologie de pointe et assurance maladie.

Et l'orgueil, la culpabilité, la honte, la peur, le ressentiment ou la pitié s'échangent en silence dans les deux sens comme une monnaie secrète.

Et comme d'un inceste, on évite d'en parler. [...]

Je suis né à Montpellier et je préfère le fromage au piment, et l'accordéon à la cora. (8-9)

Ces deux pièces, *Les Nègres* de Jean Genet (et la particulière mise en scène de Cristèle Alves Meira) et *Pièce africaine* de Catherine Anne ont des points communs : la domination raciale, les préjugés, les stéréotypes et la volonté des deux auteurs, à plus de quarante ans d'écart, de brouiller les pistes pour mieux interroger nos contradictions, notre difficulté à regarder l'Autre dans sa dimension propre.

À partir de cette analyse – sous un prisme postcolonial – de sa dernière pièce « musicale », imprégnée d'accordéon et de chants, d'un humour féroce, j'ai voulu me pencher, d'un côté, sur la problématique des stéréotypes et des préjugés, du regard condescendant mais ignorant et peureux à la fois du Nord vers Sud, de la globalisation et des affrontements culturels que cela entraîne et, de l'autre côté, sur l'ambiguïté de la parole, sur la souffrance et l'asservissement mental des implicites et des non-dits, sur la perte de l'identité individuelle dans la collectivité.

En effet, ces touristes civilisés partant à la recherche d'un exotisme aussi faux que leur propre existence, une aventure qui pourrait dissimuler leur mal de vivre, sont piégés par les avatars du destin et du merveilleux dans un jeu des apparences qui alterne séduction et méfiance. Cette mise en abyme intellectuellement riche devient dangereuse lorsque les mirages du pouvoir s'installent, lorsque les repères se confondent et l'espace devient menaçant, lorsque les fantasmes et les fantômes se réveillent, lorsque l'autre devient inévitablement juge ou complice car, comme l'affirmait Jean-Paul Sartre dans *Huis Clos* « l'enfer, c'est les autres. »

En reprenant encore les mots de William Nadylam dans la préface de la pièce, ce guide de pacotille, Catherine Anne « lit ce qui se tait dans nos yeux » (8). Ainsi, l'auteure actualise constamment la problématique du secret (elle nous parle « à un endroit jusque-là secret » (9)), du travestissement des sentiments, une nouvelle forme d'obscénité qui donne à voir et à entendre le plaisir voyeur du touriste – de la femme et de l'homme – occidental, ce nouveau colonisateur.

Le 16 octobre 2007, la Bibliothèque Nationale de France organisait une rencontre autour des représentations du Noir dans le théâtre contemporain avec Philip Boulay, metteur en scène de *Topdog/Underdog* de Suzan-Lori Parks, Cristèle Alves Meira, metteuse en scène de *Les Nègres* de Genet et Sylvie Chalayle, de l'Université de Paris

3, journaliste notamment pour la revue *Africultures*, auteure du livre *Du noir au nègre, l'image du Noir au théâtre (1550-1960)*, qui avait déjà participé à un débat lors de la mise en scène de *Pièce africaine*. Cette question a été reprise le 31 janvier 2008 à L'Athénée Théâtre Louis-Jouvet à Paris où un grand nombre de jeunes gens ont été invités à réfléchir (avec nous) au sujet de l'immigration, de la discrimination et des métissages culturels et à répondre à la question : Qui sont *Les Nègres* aujourd'hui ? On pourrait ajouter : Quel regard portons-nous sur l'autre en 2008, 50 ans après *Les Nègres* de Jean Genet et la décolonisation française ?

Après la Loi du 23 février 2005 dont l'article IV stipulait l'enseignement des « bienfaits » de la colonisation, concrètement la reconnaissance du rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, la violence policière contre les émeutes en banlieue en 2005 également et l'allocation du président de la République française Nicolas Sarkozy, prononcée à l'Université de Dakar le 26 juillet 2007 (dont un extrait est reproduit dans la pièce *La comédie indigène* de Lofti Achour), les questions du postcolonialisme<sup>13</sup>, du racisme, des migrations, des identités bâtardes ou hybrides, de la différence, de la couleur, de l'Autre et du Moi, comme celle du pouvoir et des rapports de domination, sont au cœur de tous les débats à l'heure de la construction européenne et de l'arrivée massive d'immigrants.

Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire. Le paysan africain, qui depuis des millénaires, vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles.

Dans cet imaginaire où tout recommence toujours, il n'y a de place ni pour l'aventure humaine, ni pour l'idée de progrès.

Dans cet univers où la nature commande tout, l'homme échappe à l'angoisse de l'histoire qui tenaille l'homme moderne mais l'homme reste immobile au milieu d'un ordre immuable où tout semble être écrit d'avance.

Jamais l'homme ne s'élançait vers l'avenir. Jamais il ne lui vient à l'idée de sortir de la répétition pour s'inventer un destin. (Sarkozy, 2007)<sup>14</sup>

Le théâtre ne pouvait rester indifférent et les femmes, en général, et les metteuses en scène, en particulier, ont beaucoup de choses à dire et à montrer. À suivre...

---

13. La bibliographie sur l'époque coloniale et le postcolonialisme en France est vaste. L'un des spécialistes incontestables sur le sujet est l'historien du CNRS (et président de l'Association pour la Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine) Pascal Blanchard qui a publié plusieurs volumes, souvent en collaboration avec Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (présidente du Comité pour la Mémoire de l'Esclavage), sur toute la période coloniale et postcoloniale de 1871 à nos jours. Voir notamment BLANCHARD, Pascal et BANCEL, Nicolas (2006). *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*. Paris : Autrement. Voir également, BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal et VERGÈS, Françoise (2003). *La République coloniale. Essai sur une utopie*. Paris : Albin Michel. Pour avoir une idée complète de l'histoire du colonialisme et ses discours de légitimation à l'échelle mondiale du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, voir : FERRO, Marc (2004). *Le livre noir du colonialisme. XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle : de l'extermination à la repentance*. Paris : Hachette.

14. Pour lire le texte complet de l'allocation, voir [http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais/interventions/2007/juillet/allocation\\_a\\_l\\_universite\\_de\\_dakar.79184.html](http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais/interventions/2007/juillet/allocation_a_l_universite_de_dakar.79184.html)

## Références bibliographiques

ANNE, Catherine (2007a). *Pièce africaine* suivi de *Aséta* et de *Et vous*. Paris : L'Avant-scène théâtre.

ANNE, Catherine (2007b). « Catherine Anne. Entretien avec Nathalie Trotta ». In : *OutreScène. La Revue du Théâtre National de Strasbourg*, n° 9, mai 2007, pp. 38-43.

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal et VERGÈS, Françoise (2003). *La République coloniale. Essai sur une utopie*. Paris : Albin Michel.

BLANCHARD, Pascal et BANCEL, Nicolas (2006). *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*. Paris : Autrement.

CHALAYE, Sylvie (2000). *Du noir au nègre. L'image du noir au théâtre (1550-1960)*. Paris : L'Harmattan.

FERRO, Marc (2004). *Le livre noir du colonialisme. XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle : de l'extermination à la repentance*. Paris : Hachette.

GEIS, Deborah R. (2008). *Suzan-Lori Parks*. The University of Michigan Press.

GENET, Jean (1958). *Les Nègres*. Paris : Marc Barbezat-L'Arbalète.

L'ESTOILE, Benoît de (2007). *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris : Flammarion.

LABOSSE, Lionel (2005). *Altersexualité, éducation & censure. Ceci est un pamphlet*. Paris : Publibook.

MBEMBE, Achille (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala.

PARKS, Suzan-Lori (2001). *Topdog/Underdog*. New York : Theatre Communications Group.

## Sites web

<http://www.altersexualite.com>

<http://www.athenee-theatre.com>

<http://www.elysee.fr>

<http://www.theatre-estparisien.net>



Esta edição DESCONTINUIDADES E CONFLUÊNCIAS DE OLHARES NOS ESTUDOS FRANCÓFONOS – VOLUME 1, com organização de ANA CLARA SANTOS, foi paginada pela Bloco D, Design e Comunicação, impressa e encadernada pela Gráfica de Coimbra, para a Universidade do Algarve.

A tiragem é de 500 exemplares  
2010

Depósito Legal n.º 316460/10

ISBN: 978-989-96414-0-2

